ÉTUDES

DE

LITTÉRATURE ET D'ART

PAR

GUSTAVE LARROUMET

Membre de l'Institut

Chargé de cours à la Faculté des lettres de Paris

PARIS

LIBRAIRIE HACHETTE ET C[ie]

79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

—

le volume contient deux lettres de Larroumet au sujet de l'étude sur Adrienne Lecouvreur.

ÉTUDES

DE

LITTÉRATURE ET D'ART

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

PUBLIÉS PAR LA LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie

MARIVAUX, sa vie et ses œuvres, d'après de nouveaux documents, avec deux portraits et deux fac-similés. 1 vol. in-8, broché. . . . . 7 fr. 50

Ouvrage couronné par l'Académie française.

LA COMÉDIE DE MOLIÈRE, l'auteur et le milieu ; 4e édition. 1 vol. in-16, broché. . . . . 3 fr. 50

ÉTUDES D'HISTOIRE ET DE CRITIQUE DRAMATIQUES. 1 vol. in-16, broché. . . . . 3 fr. 50

EN PRÉPARATION

LA COMÉDIE DE MOLIÈRE, Poétique et Morale. 1 vol. in-16.

Coulommiers. — Imp. Paul BRODARD.

ÉTUDES

DE

LITTÉRATURE ET D'ART

PAR

GUSTAVE LARROUMET

Membre de l'Institut

Chargé de cours à la Faculté des lettres de Paris

SOMAIZE ET LA SOCIÉTÉ PRÉCIEUSE
LE PUBLIC ET LES ÉCRIVAINS AU XVIIe SIÈCLE
LE XVIIIe SIÈCLE ET LA CRITIQUE CONTEMPORAINE
ADRIENNE LECOUVREUR
LES ORIGINES FRANÇAISES DU ROMANTISME
L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS ET LES ANCIENNES ACADÉMIES
LA PEINTURE FRANÇAISE ET LES CHEFS D'ÉCOLE
LE CENTENAIRE DE SCRIBE
LE PRINCE NAPOLÉON — M. F. BRUNETIÈRE

PARIS

LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie

79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

—

1893

ÉTUDES
DE LITTÉRATURE
ET D'ART

UN HISTORIEN
DE LA SOCIÉTÉ PRÉCIEUSE AU XVII[e] SIÈCLE
BAUDEAU DE SOMAIZE

Il est des écrivains dont tout le monde connaît le nom et dont personne ne lit les œuvres. Le plus souvent médiocres, nuls quelquefois, ils doivent à un ensemble de causes fortuites une réputation à laquelle ils ne seraient jamais arrivés sans elles. Tantôt un critique célèbre les a vertement appréciés au passage, et ils sont venus jusqu'à la postérité avec l'arrêt de leur juge. Ainsi les mauvais poètes latins, dont il ne reste pas un vers, mais qui ont reçu d'Horace l'immortalité du ridicule; ainsi l'abbé Cotin, l'abbé de Pure et quelques autres « victimes » de Boileau. D'autres fois, une bonne fortune, où l'intention

n'avait pas plus de part que le talent, leur a fait jouer un rôle dans un épisode considérable de l'histoire littéraire. Ils ont saisi une idée qui flottait dans l'air et l'ont exprimée fort mal, mais ils sont les seuls à s'en être avisés; une scène intéressante se déroulait quelque part, ils s'y sont mêlés en intrus, et voilà l'histoire obligée d'enregistrer leur présence et leur témoignage. Tel est le cas de Scudéry dans la querelle du Cid, tel est celui de Somaize dans l'histoire de la société précieuse au XVII[e] siècle. Dès que viennent sous la plume les noms des modèles

Que, d'un coup de son art, Molière a diffamés,

celui de Somaize se présente en même temps; il est de leur groupe ou de leur suite, on ne sait pas au juste à quel titre, mais enfin il en est, et, sauf exceptions assez rares, on n'y regarde pas de plus près et on ne songe pas à lui demander pourquoi.

Le personnage mérite plus d'attention. Ce fut un vilain homme et un pauvre écrivain, mais d'une si complète bassesse à ces deux points de vue, qu'il peut être regardé comme un type. Il incarne, pour son siècle, cette bohème littéraire qui se retrouve en tout temps avec les caractères permanents qu'elle tient d'elle-même et les traits passagers qu'elle doit à chaque milieu. Ce ne serait peut-être pas un titre suffisant à l'intérêt, mais il nous a conservé nombre de traits curieux sur les mœurs littéraires d'autrefois et, surtout, il nous fournit un témoignage unique sur une période importante dans l'histoire de la société polie. L'intérêt de ce qu'il recueille est toujours dans les choses elles-mêmes, jamais dans la manière dont

il les présente ; aucun écrivain n'a moins servi son sujet et n'a été mieux servi par lui ; mais il parle avec détail de quelques écrivains considérables, dont un illustre, Molière ; enfin, il s'est constitué le greffier de la société polie, et son procès-verbal est d'autant plus précieux qu'il est unique.

C'est à ces divers titres que je voudrais l'étudier lui-même, recueillir ce qu'il nous apprend sur la condition et les mœurs des écrivains au XVIIe siècle, et surtout apprécier, avec les éléments qu'il nous fournit, les éléments et le rôle de la société précieuse aux environs de 1659, au moment des *Précieuses ridicules*. Rien n'est encore moins exactement connu et divisé que l'histoire de cette société ; comme on l'a justement remarqué [1], nous avions une idée assez juste, quoique sommaire, des divers cercles précieux, jusqu'à ce que Victor Cousin, pris de passion non seulement pour leurs premiers sujets, mais encore pour leurs moindres représentants et même pour leurs comparses, enthousiaste de Mlle de Scudéry aussi bien que de Mme de Longueville, fût venu tout brouiller et confondre. Son éloquence impérieuse avait donné le change ; on commence à reprendre la question pour y remettre un peu d'ordre. L'étude de Somaize peut être d'un grand secours dans cette entreprise nécessaire [2].

1. Voir *la Société précieuse au XVIIe siècle*, par M. F. Brunetière, dans ses *Études critiques sur l'histoire de la littérature française*, deuxième série, 1882.

2. On formerait une petite bibliothèque avec les ouvrages consacrés à la société précieuse. Les deux plus connus, toujours intéressants, mais pleins de vues paradoxales, surtout le second, sont les *Mémoires pour servir à l'histoire de la société*

I

En fait de renseignements biographiques, nous n'avons sur le personnage que de courtes et vagues indications. Ni l'année de sa naissance, ni celle de sa mort ne nous sont connues; sorti de l'obscurité en 1657, il y est rentré en 1661; avant ou après, il n'est question de lui nulle part, et tout ce que nous pouvons savoir de sa carrière littéraire est compris entre ces deux dates. Dans un de ses livres, il se présente comme « un jeune homme ». Tenons-le pour tel et admettons qu'en 1657 il avait de vingt-cinq à trente ans. D'autre part, il ne reste aucun portrait qui nous donne une idée de sa personne physique; à une époque de rare fécondité pour la gravure française, où Bordelon et Cotin, d'Aubignac et Cordemoy s'offraient en taille-douce à leurs contemporains, Somaize n'eut pas de portraitiste. Même obscurité sur le lieu de sa naissance, même ignorance de son origine. On croirait volontiers, à sa façon d'écrire, qu'il était Gascon, car, s'il n'a pas les qualités littéraires de la

polie en France, par Rœderer, 1835, et *la Société française au XVII*[e] *siècle d'après le Grand Cyrus*, par Victor Cousin, 1858. M. Ch. Livet s'est aussi beaucoup occupé de cette société depuis ses *Précieux et Précieuses*, 1859, jusqu'à ses *Portraits du grand siècle*, 1885, et a introduit dans la question, avec des renseignements nouveaux, une théorie aussi contestable que celle de Cousin. Dans le travail cité plus haut et dans plusieurs passages de ses études sur le xvii[e] et le xviii[e] siècle, M. F. Brunetière a replacé la question sur son véritable terrain. M. l'abbé A. Fabre a donné une série de bonnes études partielles sur la société précieuse (1871-1891), groupées autour de Fléchier et de Chapelain.

race — entrain, verve colorée, finesse, — il en a tous les défauts — contentement de soi-même, besoin d'étalage et de vantardise, manque de goût et de mesure. Mais il est bon de se tenir en garde contre ces suppositions d'origine par analogie avec le caractère : Cyrano de Bergerac était Parisien et Scudéry Normand. Son nom, Baudeau, sieur de Somaize, indique ou la noblesse ou des prétentions à la noblesse; non par la particule, qui, à elle seule, n'a jamais eu de valeur nobiliaire, surtout au XVII[e] siècle [1], mais par le titre qui en réunit les deux parties. Tout porte à croire qu'il s'était attribué ce titre de sa propre autorité, à l'imitation d'un grand nombre de ses contemporains : son langage, ses sentiments, sa manière d'être n'ont rien de noble et supposent un homme de lettres assez gueux.

Baudeau, Somaize, ou Baudeau sieur de Somaize, de ces trois noms, quel que soit le vrai, celui qui les porte révèle donc son existence pour la première fois en 1657. Cette année-là, Boisrobert avait donné au théâtre une *Théodore, reine de Hongrie*. Peu de temps après paraissaient des « Remarques sur la *Théodore*, tragi-comédie de l'auteur de *Cassandre*, dédiées à M. de Boisrobert-Métel, abbé de Châtillon, par le sieur B. de Somaize, imprimées à Paris à ses dépens ». C'était le coup d'essai de notre homme. Dès le début, il nous fait savoir qu'avant de prendre la plume contre Boisrobert, il l'avait fortement attaqué en paroles et que Boisrobert en colère parlait de corriger son critique à coups de bâton. Ce

1. Voir PAULIN PARIS, *De la particule dite nobiliaire*, 1861.

procédé était alors très à la mode : le bâton jouait dans les mœurs littéraires un rôle presque aussi actif qu'au théâtre [1]. Les écrivains traités de la sorte en prenaient d'habitude leur parti, les uns dévorant l'injure en silence, les autres la tournant en plaisanterie. Somaize fait comme ces derniers : il se contente d'observer que la crosse et le bâton sont les armes naturelles d'un abbé. Et comme Boisrobert se vantait d'avoir à sa disposition tout le régiment des gardes, et « de le devoir mettre en campagne contre l'importun observateur », celui-ci répond que « les abbés sont de pauvres lance-tonnerre », et demande à son ennemi s'il se mettra lui-même à la tête du régiment, s'il agira par surprise ou s'il fera un siège en forme, etc. Il rappelle que Boisrobert lui-même a subi le traitement qu'il veut infliger à autrui, et que certain prince a mis en campagne pour le corriger, non pas un régiment ni même des pages, mais de simples palefreniers. Vient ensuite une longue dissertation à la Scudéry, minutieuse et pédante, diffuse et décousue, dans laquelle Horace et Aristote, Jules-César Scaliger et l'abbé d'Aubignac sont cités pour établir que *Théodore* pèche contre les lois essentielles du poème dramatique. Somaize s'efforce surtout de prouver — et il y réussit — que Boisrobert a effrontément pillé une pièce de Lacaze, représentée en 1639, *l'Inceste supposé*.

Qu'advint-il de la querelle? Somaize reçut-il ses coups de bâton, ou en fut-il quitte pour la menace?

1. Voir l'amusant petit livre de M. Victor Fournel, *Du rôle des coups de bâton dans les relations sociales et, en particulier, dans la littérature*, 1858.

S'il les reçut, ils ne firent pas grand bruit, car personne n'en a parlé.

Tel nous voyons Somaize dans ce premier ouvrage, tel nous le retrouverons dans tous ceux qu'il doit publier encore. Incapable d'invention personnelle, simple critique sans aucune des qualités du critique, il se contentera de greffer sa littérature sur celle d'autrui; envieux et haineux, prompt à l'injure, il joindra toujours le dénigrement de l'homme à celui de l'œuvre, ou plutôt l'œuvre ne lui sera qu'un prétexte pour attaquer l'homme. Cette façon d'entendre la critique était générale à cette époque; le XVIII[e] siècle, et une bonne part du XIX[e], n'en ont guère connu d'autre; mais, par la manière dont Somaize la pratique, il peut en être regardé comme un modèle.

Cependant, la critique de *Théodore* passe inaperçue; après comme avant, Somaize demeure obscur. Sa stérilité d'esprit lui interdisant la littérature d'invention, force lui est d'attendre, pour essayer une seconde tentative, qu'une nouvelle occasion d'attaque lui soit fournie. Cette occasion tarda deux ans. En 1659, Molière débute à Paris par *les Précieuses ridicules*, on sait avec quel éclat. Leur représentation avait eu lieu le 18 novembre; le 12 janvier suivant, Somaize prenait un privilège pour *les Véritables Précieuses*, comédie en un acte et en prose, comme celle de Molière; mais, par une omission singulière, cette pièce, dont il devait bientôt après se proclamer l'auteur, ne porte pas son nom : la dédicace à Louis Habert de Montmort est signée du seul libraire Jean Ribou, et le nom de Somaize ne se trouve ni au bas

de la préface, ni dans le corps du privilège [1]. Toutefois, dédicace, préface et pièce sont bien de lui, et l'on ne s'explique guère que cet amateur de scandale ait gardé cette fois l'anonyme. Dans la préface, il reproche à Molière de cacher sous une modestie apparente une insolence effrontée, d'avoir copié *la Précieuse* de l'abbé de Pure, de voler aux Italiens les canevas de leurs pièces, de « tirer toute sa gloire des mémoires de Guillot-Gorgeu, qu'il a achetés de sa veuve et dont il s'adapte tous les ouvrages ». Nous avons là, avec la première attaque de Somaize contre Molière, la première aussi dont le grand comique ait été l'objet. A la haine que dénotent la violence des termes et l'accumulation des injures, il est impossible d'attribuer une autre cause que la jalousie. Il n'y a rien, en effet, dans la pièce de Molière, qui vise Somaize, rien ne donne à supposer que l'auteur des *Précieuses ridicules* ait pu blesser celui des *Véritables Précieuses*; il est même probable qu'il ignorait jusqu'à son nom.

Pour ce qui est des accusations, il n'y a pas lieu de les discuter ici; c'est affaire aux biographes ou aux cri-

1. *Les Véritables Précieuses* ont été réimprimées par M. Ch. Livet dans le choix des œuvres de Somaize qu'il a publié en 1856 et qui comprend le *Grand Dictionnaire des Précieuses ou la Clé du langage des ruelles*, le *Grand Dictionnaire des Précieuses, historique, politique*, etc., *les Véritables Précieuses, les Précieuses ridicules nouvellement mises en vers* et *le Procès des Précieuses*. Comme on le verra par l'énumération ou l'analyse des œuvres de Somaize, ce recueil aurait pu comprendre, sans trop s'augmenter, plusieurs autres opuscules aussi intéressants que ceux-là. Il est peu question de Somaize lui-même dans la préface du recueil. Les dictionnaires sont accompagnés d'une « clé historique et anecdotique », rédigée en grande partie d'après les *Historiettes* de Tallemant des Réaux.

tiques de Molière. Tout ce qui nous importe, c'est de savoir ce que vaut en elle-même la pièce de Somaize. Il indique ainsi, dans la préface, le but de ses *Véritables Précieuses* : « Je leur ai donné ce nom parce qu'elles parlent véritablement le langage qu'on attribue aux précieuses, et que je n'ai pas prétendu par ce titre parler de ces personnes illustres qui sont trop au-dessus de la satire pour faire soupçonner que l'on ait dessein de les y insérer ». Cela n'est pas très clair; Somaize veut dire sans doute que le langage attribué aux précieuses par Molière n'est pas le vrai et que, sous ce rapport, lui, Somaize, offre plus et mieux. Nous verrons tout à l'heure comment il justifie cette prétention; nous pouvons dire, en attendant, que sa pièce est la platitude même et qu'il n'y a pas l'ombre d'une idée plaisante ou d'un mot d'esprit. Écrite avec la prétention avouée de refaire *les Précieuses ridicules*, elle les contrefait maladroitement. Molière avait mis en scène deux valets dont leurs maîtres se servent pour mystifier deux précieuses; Somaize introduit deux bouffons du Pont-Neuf, Gilles-le-Niais et Picotin, qui jouent à Artenice et Iscarie le même tour que Mascarille et Jodelet à Cathos et Madelon. Au demeurant, *les Véritables Précieuses* décalquent la pièce de Molière scène par scène. Quant à la prétention affichée par Somaize de restituer aux précieuses leur véritable langage, voici comment il les fait parler : « Vraiment, ma chère, dit Iscarie à Artenice, je suis en humeur de pousser le dernier rude contre vous. Vous n'avez guère d'exactitude dans vos promesses : le temps a déjà marqué deux pas depuis que je vous attends. Je

crois que vous avez dessein de faire bien des assauts d'appas; je vous trouve dans votre bel aimable. L'invincible n'a pas encore gâté l'économie de votre tête; vous ne fûtes jamais mieux sous les armes que vous êtes. Que vos taches avantageuses sont bien placées! que vos grâces donnent d'éclat à votre col! et que les ténèbres qui environnent votre tête relèvent bien la blancheur de ce beau tout! » Artenice répond dans le même style : « Ah! ma chère! vous faites trop de dépense en vos discours pour me dauber sérieusement; mais n'importe : tout vous est licite, et l'empire que vous avez sur mon esprit fait que je n'excite pas mon fier contre vous ». C'est du galimatias, et il est fort douteux que les précieuses les plus renforcées aient jamais conversé de la sorte. Rien de plus clair, au contraire, malgré l'affectation des termes, de plus vrai, malgré le grossissement nécessaire au théâtre, que le langage de Cathos et de Madelon. Somaize espérait surpasser Molière en poussant encore plus loin que lui l'imitation du jargon précieux. Il n'a pas compris que si *les Précieuses ridicules* étaient plaisantes, c'est qu'elles étaient intelligibles, et qu'elles étaient intelligibles parce qu'elles n'empruntaient au langage des ruelles que juste ce qu'il fallait pour l'exactitude de la satire. Sa pièce n'a donc qu'un intérêt historique, celui que peuvent offrir les expressions précieuses qu'elle contient en si grand nombre et aussi les renseignements involontaires qu'elle nous donne sur Molière; mais ceci regarde encore les biographes du poète, et ils n'ont pas manqué de recueillir ces renseignements.

Ainsi débutait, sinon dans la littérature dramatique,

car *les Véritables Précieuses* ne sont vraiment pas une comédie, du moins dans la littérature d'imagination, celui qui, trois ans auparavant, reprochait si aigrement à Boisrobert d'avoir imité Lacaze de trop près. Or, tandis qu'il copiait ainsi *les Précieuses ridicules*, il essayait par surcroît de se les approprier d'une autre manière.

Molière n'était nullement pressé de faire imprimer sa pièce. Selon l'usage du temps, les comédiens jouaient de droit, sans redevance à l'auteur, tout ce qui était imprimé. Publier *les Précieuses*, c'eût donc été, pour Molière, abandonner à ses rivaux la pièce sur laquelle reposait la fortune de son théâtre naissant. Tout à coup il apprend qu'un libraire peu scrupuleux, le digne éditeur de Somaize, à qui nous venons de le voir prêter son nom, Jean Ribou, possède « une copie dérobée » des *Précieuses*, a obtenu par surprise un privilège, le 12 janvier 1659, et va les publier. Il est probable que cette copie avait été, non pas soustraite dans les papiers de l'auteur, mais retenue de mémoire et, pour ainsi dire, prise à la volée pendant les représentations, comme le sera plus tard *Sganarelle ou le Cocu imaginaire*. Sans perdre de temps, Molière se met en campagne, obtient sept jours après, le 19, au nom de Guillaume de Luyne, un privilège annulant celui de Ribou et fait paraître sa pièce le 29. Mais ni Somaize ni Ribou ne lâchent prise : deux mois après, le 12 avril, ils font paraître « *les Précieuses ridicules*, comédie nouvellement mise en vers ». C'était, tout simplement, la pièce de Molière versifiée par Somaize, qui, dans une épître dédicatoire à Marie Mancini et une

de ces longues préfaces qui lui sont babituelles, exposait, sans le moindre embarras, sa façon d'agir : « Cette comédie, quelque réputation qu'elle ait eu en prose, m'a semblé n'avoir pas tous les agréments qu'on lui pourroit donner, et c'est ce qui m'a fait résoudre à la tourner en vers, pour la mettre en état de mériter avec un peu plus de justice les applaudissements qu'elle a reçus de tout le monde plutôt par bonheur que par mérite ». Cependant, il est exaspéré de ce que Molière n'ait pas voulu se laisser voler; aussi, dans sa préface, le traite-t-il pour la seconde fois de plagiaire, avec un redoublement de haine et de violence : « Il semblera extraordinaire qu'après avoir loué Mascarille comme je l'ai fait dans *les Véritables Précieuses*, je me sois donné la peine de mettre en vers un ouvrage dont il se dit auteur, et qui, sans doute, ne lui doit quelque chose, si ce n'est par ce qu'il y a ajouté de son estoc au vol qu'il y a fait aux Italiens à qui M. l'abbé de Pure les avoit données. » On trouverait difficilement un plus rare exemple de cynisme : c'est au moment où lui-même vole Molière, que Somaize accuse Molière de vol.

L'effronté plagiaire s'attache ensuite à faire valoir et à justifier son entreprise : « Ce seroit, déclare-t-il, faire le modeste à contretemps, de ne pas dire que je crois n'avoir rien dérobé aux *Précieuses ridicules* de leurs agréments en les mettant en vers; même si j'en voulois croire ceux qui les ont vues, je me vanterois d'y en avoir beaucoup ajouté ». Il expose avec complaisance la difficulté qu'il y avait à « mettre en vers mot pour mot une prose aussi bizarre que celle

qu'il a eu à tourner ». Pourtant, si jamais traduction fut une trahison, c'est bien la sienne : le malheureux a trouvé le moyen, en rimant cette prose souple et ferme, d'une facture si simple et si large, d'en tirer les vers les plus lourds et les plus plats, les plus pénibles et les plus ternes. Quant au reste, sûr de son droit et parfaitement tranquille, il termine ainsi sa préface : « Il faut que les procès plaisent merveilleusement aux libraires du palais, puisqu'à peine cette comédie est achevée d'imprimer, que de Luynes, Sercy et Barbin, malgré le privilège que M. le chancelier m'en a donné avec toute la complaisance possible, ne laissent pas de faire signifier une opposition à mon libraire, comme si jusques ici les versions avoient été défendues et qu'il ne fût pas permis de mettre le *Pater noster* françois en vers ».

Le même homme, qui s'approprie avec tant de désinvolture le bien d'autrui, va nous montrer que, lorsqu'il s'agit de ses propres intérêts, il sait beaucoup mieux faire la distinction du tien et du mien. Continuant l'exploitation de la veine ouverte par Molière, il publiait bientôt, le 12 juillet 1660, une autre comédie, *le Procès des Précieuses*, en vers burlesques, non représentée, comme *les Véritables Précieuses*, et tout aussi peu digne de l'être. C'est la même stérilité d'invention, la même platitude, les mêmes prétentions avortées. Le sujet, ou plutôt la donnée, car de sujet il n'y en a guère, c'est le voyage à Paris d'un M. de Ribercour, député auprès de l'Académie française par la noblesse du Maine, pour se plaindre des ravages que fait dans cette province l'invasion de l'esprit précieux. Somaize y peint à sa

façon un cercle précieux et fait deux longues réclames à ses dictionnaires du langage précieux, dont l'un est déjà publié et l'autre sur le point de paraître. Cette description, assez banale, et ces réclames, maladroitement amenées, occupent la plus grande partie de la pièce; elles en sont même la partie essentielle, car tout le reste n'apprend rien, ne prouve rien, ne vise à rien; c'est un chaos de niaiserie et d'obscurité. Et pourtant l'auteur tenait à son œuvre; il avait eu soin de se munir d'un privilège où il était dit : « Parce que d'autres personnes pourroient faire imprimer *le Procès* sans son consentement, et, par ce moyen, le frustrer de son travail,... à ces causes, faisons inhibitions et défenses à tous imprimeurs et libraires et autres personnes que ce soit de faire imprimer, vendre et distribuer ledit *Procès*, sous prétexte d'augmentation, *ni même de se servir des mots contenus en icelui*, sans le consentement dudit exposant ». On aurait peine à trouver un autre exemple de privilège qui protège aussi exactement le privilégié; aussi donne-t-il à croire que notre homme était fort appuyé en haut lieu.

Somaize avait su, en effet, gagner les bonnes grâces de quatre personnes inégalement puissantes, mais en mesure, toutes les quatre, de se faire écouter, Habert de Montmor, à qui sont dédiées *les Véritables Précieuses*, Marie Mancini, dont nous venons de voir le nom en tête des *Précieuses ridicules mises en vers*, la marquise de Monlouet, qui reçoit l'hommage du *Procès des Précieuses*, enfin, le duc de Guise, qui prendra sous sa protection le *Grand Dictionnaire des Précieuses*. Habert de Montmor, académicien fort

oublié aujourd'hui, était en son temps une manière de personnage [1]. Comte du Mesny, conseiller du roi, maître des requêtes ordinaire de son hôtel, il tenait dans les lettres une place considérable, sinon par ses ouvrages, du moins par son influence. Esprit curieux et ouvert, passionné pour la philosophie de Descartes, éditeur de Gassendi, il avait institué chez lui des conférences académiques, où l'on discutait des questions de philosophie et de sciences; Somaize en faisait peut-être partie et essayait par là de se faufiler dans la société polie et lettrée. On connaît assez Marie Mancini, cette fière et fantasque nièce de Mazarin, qui espéra un moment épouser Louis XIV, se rabattit sur l'alliance d'un très riche prince romain, Colonna, connétable du royaume de Naples, le quitta brusquement, fatiguée qu'elle était de sa jalousie assez justifiée, et, après de longues courses en France et en Espagne, mourut, après avoir failli devenir reine de France, dans une obscure retraite, à Pise, en demandant que l'on gravât sur son tombeau cette simple épitaphe : « Marie Mancini Colonna, poussière et cendre [2] ». En tête du *Grand Dictionnaire*, Somaize se donne le titre de « secrétaire de Mme la connétable Colonna ». S'il faut en croire « l'ami de l'auteur », qui a écrit la préface, c'est-à-dire l'auteur lui-même, Somaize aurait obtenu ce poste à la suite d'une fort belle action : « Il a toujours paru si peu intéressé,

1. Voir Pellisson et d'Olivet, *Histoire de l'Académie française*, édit. Ch. Livet, 1858.
2. Voir, sur Marie Mancini, Amédée Renée, *les Nièces de Mazarin*, 1856; R. Chantelauze, *Louis XIV et Marie Mancini*, 1879; Ch. Livet, *Portraits du grand siècle*, 1885.

quoique ses ennemis lui reprochent ce vice, qu'ayant refusé des présents d'une généreuse princesse, parce que l'on croyoit que l'intérêt le faisoit agir, elle trouva cette action si belle et faite si à propos, vu l'imprudence qu'il y a souvent d'agir ainsi, que, dès ce temps, elle lui promit de faire beaucoup de choses pour lui. Les effets ont de bien près suivi les paroles, puisqu'elle l'a mené en Italie avec elle. » Entendons par là qu'après la dédicace des *Précieuses ridicules mises en vers*, Marie Mancini offrit quelque argent à Somaize. Celui-ci refusa, en laissant entendre qu'il avait espéré mieux, c'est-à-dire l'honneur d'être attaché à la personne de la connétable. Surprise de ce désintéressement et accueillant ce désir, elle lui donna dans sa maison un de ces postes de semi-domesticité que les hommes de lettres étaient alors si heureux d'obtenir.

Quant à la marquise de Monlouet [1], c'était une belle et peu sage personne, très libre d'allures, fort répandue, qui représentait Terpsichore dans les ballets de la cour, et dont la chronique scandaleuse du temps s'occupait volontiers. Avec beaucoup de tact et d'à-propos, Somaize faisait hautement l'éloge de sa vertu : « Dans ce lieu, disait-il en parlant de la cour, dans ce lieu où votre naissance vous avoit appelée, dans ce lieu où la médisance n'épargne personne, votre vertu lui a si bien fermé la bouche, que les plus médisants ne l'ont jamais ouverte que pour publier que vous êtes la plus sage et la plus vertueuse

1. Voir la clé historique et anecdotique du *Dictionnaire des Précieuses*, par M. Ch. Livet.

personne de la cour ». Jamais l'expression proverbiale : *menteur comme une dédicace*, ne fut mieux justifiée. Vanter la vertu inattaquable de Mme de Monlouet, c'était à peu près comme si, quelques années plus tard, quelqu'un s'était avisé d'exalter la fidélité conjugale de Mme de Montespan. Reste le duc de Guise. Celui-ci, dernier représentant de son illustre famille, était cet audacieux et brillant duc Henri, tête folle, cœur vaillant, caractère indomptable, qui prit et perdit Naples, et, après une vie d'aventures aussi stériles qu'héroïques, revint, ancien adversaire de Richelieu, faire sa cour à Mazarin mourant [1]. En lui dédiant son dictionnaire, Somaize lui demandait humblement la permission de « s'écrier avec justice qu'il était le plus généreux, le plus galant, le plus civil, le plus vaillant, le plus adroit, le mieux fait, et, pour renfermer dans un mot toutes ces nobles qualités, le plus accompli des princes de la terre ». Il avait commencé par solliciter pour sa muse « naissante et chancelante » la protection du duc. Celui-ci, insouciant et prodigue, ne le traita sans doute ni mieux ni plus mal que bien d'autres écrivains; il lui donna quelque argent et, dans l'occasion, un utile appui.

II

Ces belles relations n'évitèrent pas à Somaize une des plus vives et des plus humiliantes satires dont un homme de lettres ait jamais été l'objet.

1. Voir Paul de Musset, *Extravagants et originaux du XVIIe siècle*, 1863.

Le 7 octobre 1660 mourait Scarron, qui laissait une large place à prendre dans la littérature, surtout au théâtre. Le mois suivant, paraissait une petite brochure anonyme, *la Pompe funèbre de M. Scarron*, pour laquelle privilège avait été obtenu dès le 14 octobre. L'auteur était Somaize ; on ne s'y trompa point, comme nous allons le voir, et lui-même, dans une de ses préfaces, en revendiquera la paternité comme un titre d'honneur. Mais, au moment de la publication, il n'osa pas se nommer. Il ne se contentait plus, cette fois, de s'attaquer à un seul adversaire, comme Boisrobert ou Molière; il s'en prenait à tous ceux de ses contemporains qui avaient un nom dans les lettres. Au demeurant, il restait fidèle à ses habitudes; c'était encore la même impuissance à rien tirer de son propre fonds, le même besoin d'imiter, le même empressement à profiter d'une circonstance fortuite. *La Pompe funèbre de Scarron*, en effet, reprenait l'idée d'un ingénieux badinage de Sarrazin, *la Pompe funèbre de Voiture*, et en reproduisait exactement la donnée et le cadre. Néanmoins, elle est très supérieure aux autres ouvrages de Somaize; malgré bien des bizarreries et des fautes de goût, la raillerie y est moins lourde et moins pénible, l'esprit moins rare, le style surtout moins obscur et moins embarrassé; enfin, la critique des auteurs contemporains n'y manque parfois ni de justesse ni de finesse. Au total, cette supériorité est assez marquée pour que l'on se demande si ces quelques pages sont vraiment de Somaize, s'il n'a été qu'un prête-nom ou s'il a eu un collaborateur. Mais à quoi bon lui en contester le mérite? Admettons qu'en un jour de bonheur unique il s'est surpassé

lui-même, et voyons ce que *la Pompe funèbre de Scarron* peut offrir d'intéressant.

Nous sommes dans la chambre du pauvre cul-de-jatte; il est bien malade et, sentant sa fin prochaine, il veut mettre ordre à ses affaires. Il a donc mandé près de lui, outre un notaire qui recueillera ses dernières volontés, « un député de la noblesse spirituelle et galante, un autre des comédiens, et un des libraires qui avoient accoutumé d'imprimer ses ouvrages ». Plus soucieux de sa succession qu'Alexandre le Grand, il s'occupe avec eux de se choisir un héritier. On discute d'abord le nom de Quinault, que Somaize détestait cordialement et qui est écarté; puis celui de Thomas Corneille : « Le député des comédiens demeura d'accord que ses pièces étoient admirables; mais il dit qu'elles coûtoient trop cher aux comédiens, et qu'ainsi ils prioient M. Scarron de ne le point élire ». Malgré le libraire qui le défend en disant que lui, libraire, « gagnoit plus à des ouvrages qui lui coûtoient cher et qu'il vendoit bien qu'à d'autres qui lui coûtoient peu, et qui tenoient si bien dans sa boutique qu'ils n'en pouvoient jamais sortir », l'auteur de *don Bertrand de Cigarral* et de *l'Amour à la mode* est écarté, lui aussi, et la discussion continue. Desmarets n'a pas plus de succès, malgré « son chef-d'œuvre incomparable », *les Visionnaires*. « Molier (*sic*) fut ensuite mis sur le tapis, parce que les libraires avoient gagné à ses *Précieuses*; mais M. Scarron le refusa tout net, disant que c'étoit un bouffon trop sérieux. » On finit par tomber d'accord sur le nom de Boisrobert, en qui on loue « un homme qui sait tous les tours et les détours du Parnasse, qui parle aussi bien

qu'il écrit, qui sait agréablement entretenir une compagnie, et qui, après Scarron, peut se vanter d'être l'incomparable en matière de satire galante ». Il est difficile de faire une plus complète amende honorable, mais, si Somaize voulait se faire pardonner la critique de *Théodore*, on va voir quel succès obtinrent ses avances.

Scarron meurt bientôt après, et l'on s'occupe de régler l'ordre des préséances à son convoi. Les poètes épiques se présentent d'abord, Chapelain en tête, dont la politesse cérémonieuse, la solennité, les longues phrases sont parodiées de manière assez plaisante. Il réclame le pas, mais Scudéry, Desmarets, Le Moyne, Saint-Amand, Testu élèvent de vives réclamations. Viennent ensuite les traducteurs, Marolle, Bréboeuf, d'Ablancourt, Duverdier, Charpentier. « Après eux, messieurs les auteurs comiques parlèrent, excepté M. de Corneille l'aîné à qui tout le monde donna sa voix. » Parmi ces auteurs nous trouvons « M. de Corneille le cadet », Boyer, M. de Montauban, « un certain nommé M. Le Vert », Gilbert, Molière, que Somaize ne daigne pas nommer, et qu'il se contente de désigner par allusion : « L'auteur du *Cocu imaginaire* et celui des *Ramoneurs* et du *Festin de Pierre*, tous deux comédiens, se fussent battus si on ne les eût empêchés ». L'énumération continue par les théoriciens du théâtre, les critiques, les poètes, les romanciers, les historiens, etc. Ce sont, dans l'ordre où Somaize les présente, d'Aubignac, Ménage, Boileau, Furetière, Sorel, Mézeray, La Serre, Scudéry, La Calprenède, Vaumorières, Cotin, l'abbé de Pure, qui « avec une douceur admirable », réclama

le prix de l'excellence dans tous les genres, Magnon, Benserade, « et cinq ou six abbés de cour, tous gens à sonnets et madrigaux ». Malgré le pêle-mêle, ce défilé à prétentions hiérarchiques n'est pas sans intérêt; il est curieux d'y voir comment les écrivains de ce temps étaient classés par un contemporain, qui, sans doute, traduit à peu près le sentiment général. Certains détails de l'énumération font songer par avance au *Temple du Goût* de Voltaire; l'abbé de Pure, notamment, marche à peu près du même air et parle du même ton que La Motte-Houdart.

On ne serait jamais parvenu à concilier tant de prétentions intraitables, si une femme ne s'était écriée que, puisqu'il était impossible d'obtenir d'une réunion d'auteurs que chacun voulût marcher à son rang et selon ses mérites, le plus sage était de déclarer que chacun marcherait à sa fantaisie et qu'il n'y aurait aucun rang, sauf pour le successeur de Scarron, lequel prendrait la tête. On accepte cette proposition, qui sauvegarde tous les amours-propres, et le cortège se met en route pour le Temple de la Joie, où doit avoir lieu le service. La cérémonie est décrite avec assez d'imagination et de goût, notamment la décoration du char funèbre et celle du temple, inspirées tout entières par les œuvres de Scarron. Enfin, comme trait final, l'oraison funèbre du défunt est prononcée par celui qui l'avait le plus vigoureusement attaqué durant sa vie, par Boileau : « C'est une chose qu'il avoit briguée, afin de lui faire réparation d'honneur après sa mort; et en effet, il charma toute l'assemblée et fit voir que le défunt avoit été

le plus galant et le plus agréable homme de son siècle ».

Somaize se doutait bien un peu que son petit livre allait exciter de vives colères. Il essaya de les prévenir par un avis au lecteur mis au compte de son libraire, l'éternel Jean Ribou, et dans lequel on lisait : « Les auteurs qui sont ici nommés doivent, bien loin de s'offenser, savoir bon gré à l'auteur de cette *Pompe funèbre*, puisque, au lieu de les offenser, il a prétendu faire voir que ce sont les plus illustres personnes de ce siècle ». Jamais précaution oratoire n'atteignit moins son but. Peu de jours après la *Pompe funèbre*, paraissait une virulente réponse, *le Songe du rêveur*, petit pamphlet anonyme, en prose mêlée de vers, dont l'auteur est resté inconnu [1]. Dès les premières lignes, Somaize y était dénoncé comme l'auteur de *la Pompe* et littéralement mis au pilori. On a voulu voir dans cet opuscule une réponse collective de tous les écrivains nommés par Somaize, une sorte d'exécution à laquelle tous auraient mis la main. Il n'est pas besoin, pour rejeter cette hypothèse, d'examiner longuement *le Songe*; si le libelle auquel il répond est d'un méchant écrivain, lui-même est sorti de la plume d'un écrivain plus mauvais encore : vers et prose y sont d'une platitude au niveau de laquelle Somaize lui-même n'est pas descendu. Non seulement on ne peut admettre que des hommes tels que Corneille et Molière y aient collaboré, mais encore il est peu probable qu'il leur ait

1. *Le Songe du rêveur* a été réimprimé en 1867 par Paul Lacroix.

été communiqué avant l'impression, car l'un et l'autre n'auraient pu que décliner les bons offices d'un défenseur. *Le Songe du rêveur* est donc bien l'œuvre d'un seul auteur, écrivant contre Somaize de son propre mouvement et seul responsable de ce qu'il écrit. Ce que l'on voit aussi, dès les premières pages, c'est que l'auteur était un chaud partisan de Molière et, malgré son peu de talent, un homme de saines préférences littéraires. Entre tous les écrivains plus ou moins raillés dans *la Pompe funèbre*, il ne choisit pas mal ceux dont il prend la défense; de plus, il trace de l'auteur des *Précieuses ridicules* un court, mais très intéressant portrait, que l'on verra tout à l'heure.

Ce *Songe* ne ment pas à son titre : c'est le récit d'une vision, durant laquelle le dormeur est transporté au sommet du Parnasse. Il y trouve Apollon en proie à une violente colère : les Muses viennent de dénoncer au dieu les attaques de Somaize contre les plus illustres écrivains de Paris. Ceux-ci, pour se venger, ont lancé contre l'ennemi commun quarante épigrammes; l'une des Muses les a recueillies et en donne lecture.

Il suffira de citer deux de ces épigrammes; voici d'abord celle qui est présentée comme l'œuvre de Molière :

Ce digne auteur n'étoit pas ivre,
Quand il dit de moi dans son livre :
C'est un bouffon trop sérieux;
Certe, il a raison de le dire,
Car, s'il se présente à mes yeux,
Je l'empêcherai bien de rire,

Quant à Corneille, il s'exprime ainsi :

> Écrivain du Pont-Neuf, apprends que si mon front
> Pouvoit rougir de quelque affront,
> Ce seroit du désavantage
> D'avoir été joué par un tel personnage.

Ni Corneille, même aux jours où son fameux lutin l'abandonnait tout à fait, ni Molière, lorsqu'il improvisait avec le plus de hâte, n'ont été capables de pareilles pauvretés. Les autres épigrammes sont dans le même goût; il y en a de plus mauvaises, aucune de meilleure. Au bout de la plupart revient la même menace, péniblement variée dans la forme, toujours la même au fond, celle des coups de bâton. Ainsi, dans le quatrain prêté à Boisrobert, qui repoussait dédaigneusement les avances et les flatteries de Somaize :

> Prends garde, si tu veux m'en croire,
> Que le successeur de Scarron,
> Pour bien célébrer ton histoire,
> Ne te fasse mourir un jour sous le bâton.

Jamais, on le voit, homme de lettres ne fut plus bâtonné par écrit que l'auteur de *la Pompe funèbre*.

Somaize faisait vendre ses livres dans un endroit mal famé. « Écrivain du Pont-Neuf », l'appelait Corneille; de même Apollon. Quant à Melpomène, dans une périphrase encore plus significative, elle le rangeait parmi

> Les écrivains à la douzaine
> D'auprès de la Samaritaine.

Jean Ribou, en effet, l'éditeur de Somaize, avait sa boutique « sur le quai des Augustins, à l'image Saint-

Louis », c'est-à-dire à deux pas en amont du Pont-Neuf, et les libraires de cette région étaient aussi mal vus de leurs confrères du Palais ou de la rue Saint-Jacques, que l'étaient des autres gens de lettres les auteurs qui se faisaient vendre par les colporteurs du pont ou les libraires du quai. Ce que l'on trouvait surtout autour du « cheval de bronze », c'étaient des nouvelles à la main, des gazettes, des libelles, genre de commerce fort lucratif sous l'ancien régime, d'autant plus lucratif en l'espèce que le Pont-Neuf était l'endroit le plus « passant » de tout Paris [1]. De là, grande jalousie de la part des libraires sérieux, longues persécutions de l'autorité contre les émules de Ribou, mépris assez général pour les fournisseurs de ces derniers. Avec son effronterie habituelle, Somaize se faisait un titre d'honneur de cette mésestime; il écrivait, sous le couvert de son ami déjà cité : « Ils ont dit (les envieux et les jaloux de sa gloire), ils ont dit, comme une chose fort injurieuse, que ses ouvrages ne se vendoient pas au Palais; mais il faut qu'ils aient été bien dépourvus de jugement en faisant ce reproche, puisqu'ils travaillent à la gloire de leur ennemi en pensant lui nuire. En effet, y a-t-il rien de plus glorieux pour M. de Somaize que d'avoir fait vendre neuf ou dix ouvrages dans un lieu où l'on n'avoit jamais rien fait imprimer de nouveau? » — « Dix ouvrages », c'est beaucoup; nous n'en connaissons, en tout, que sept; en outre, si les marchands de vieux livres étaient en majorité sur le Pont-Neuf, on y vendait aussi dans

1. Voir Édouard Fournier, *Histoire du Pont-Neuf*, 1861.

leur nouveauté toutes les espèces d'ouvrages énumérées plus haut.

Pour revenir au *Songe du rêveur*, une fois les épigrammes lues, les Muses donnent tour à tour contre Somaize. Chacune a quelque grief contre lui. Erato l'accuse d'avoir volé *les Précieuses ridicules* à Molière et de les avoir vendues à l'imprimeur pour cent francs, Polymnie de s'être fait honneur dans une ruelle du *Cléomédon* de Du Ryer. Apollon, furieux dès le début, et, il faut bien le dire, d'une colère sans noblesse, ordonne qu'on lui amène « cet écrivain de forêts ». Somaize arrive, fort piteux; on lui met la corde au col, la torche au poing, et on l'oblige à faire amende honorable devant Molière :

« Je tiens ce pauvre misérable,
Reprit Molière d'un ton doux,
Fort indigne de mon courroux »;
Et dit cela de bonne grâce.
« Enfin, je veux qu'il te la fasse »,
Dit Apollon tout furieux.
« Si vous le voulez, je le veux! »
Reprit modestement Molière.

Somaize prononce alors très humblement son amende honorable, puis les palefreniers de Pégase le bernent dans la couverture du divin cheval, aux éclats de rire de tout le Parnasse :

Molière, qui n'est pas rieur,
En rit aussi de tout son cœur.

Le poète qui a écrit ces médiocres vers avait du moins, à défaut d'autre mérite, celui d'aimer Molière et de le bien connaître. Le petit portrait qu'il en fait est certainement pris d'après nature; on y voit le

comique à ses débuts, déjà semblable à lui-même et tel que nous le connaissons par les témoins d'une partie plus avancée de son existence ou de ses dernières années, bon, indulgent, un peu triste, et offrant dans la vie ordinaire le visage sérieux du « Contemplateur ».

S'il faut en croire Somaize, toute cette querelle eut un épilogue très flatteur pour lui et dont il se vante à deux reprises : l'Académie française l'aurait traité comme Corneille, en évoquant l'affaire devant elle et en délibérant sur *la Pompe funèbre de M. Scarron*, ni plus ni moins que sur *le Cid*. Nous lisons, en effet, dans la *Préface d'un des amis de l'auteur* en tête du *Grand Dictionnaire des Précieuses* : « Jamais homme n'a tant fait de bruit que lui dans un âge si peu avancé. Il a eu l'honneur de faire assembler deux ou trois fois l'Académie française. » — Et dans les *Prédictions* faites après coup qui se trouvent dans le corps même du dictionnaire : « La même année (1660), le récit des honneurs funèbres rendus à Straton (Scarron) fera assembler les quarante barons (Messieurs de l'Académie française); les auteurs les plus célèbres ne s'en choqueront point; mais ceux qui aspirent à cette dignité feront du bruit à leur confusion ». La phrase est obscure et mal venue, comme c'est fréquent chez Somaize; du moins la mention du fait est-elle positive. Mais il est impossible de vérifier s'il a dit vrai; aucun écrit du temps ne parle de cette réunion et les procès-verbaux de l'Académie ne remontent qu'à l'année 1672.

III

La Pompe funèbre de M. Scarron n'est qu'un intermède dans la carrière de Somaize. La suite logique de ses ouvrages eût amené, après *le Procès des Précieuses*, *le Dictionnaire des Précieuses*, qui est du 12 avril 1660, et *le Grand Dictionnaire historique des Précieuses*, qui parut le 26 juin 1661. Mais ces deux ouvrages ne peuvent guère être séparés, et, comme le dernier est postérieur de près d'un an à *la Pompe funèbre*, il fallait bien auparavant s'occuper de celle-ci.

Le Dictionnaire des Précieuses porte comme sous-titre : *Ou la Clé du langage des ruelles*. C'est, en effet, une sorte de vocabulaire des principales locutions du langage précieux classées par ordre alphabétique, ou à peu près. S'il faut en croire l'auteur, il aurait travaillé sur pièces authentiques fournies par les précieuses elles-mêmes; il n'aurait été que leur greffier : « Comme le fonds des précieuses est inépuisable, dit-il, les ministres de leur empire, ayant su que je travaillois au bien de leur république et que je rendois ce livre célèbre à toute la terre par ce dictionnaire, ont pris soin de m'envoyer des mémoires utiles à ce dessein ». Qu'il ait réellement reçu des précieuses un certain nombre de documents authentiques ou qu'il se soit contenté de recueillir, en les accompagnant d'une clé, les expressions dont on faisait le plus d'usage dans les ruelles, il a largement puisé à une autre source qu'il se garde bien de mentionner, et pour cause : il a découpé dans *les Précieuses ridicules* presque toutes les affectations de langage que Molière

met dans la bouche de son quatuor précieux. En effet, ce n'est pas, comme on l'a dit, Molière qui s'est servi de Somaize; c'est tout le contraire, comme les dates le prouvent, *les Précieuses ridicules* ayant paru le 29 janvier 1660, et le *Dictionnaire des Précieuses*, le 12 avril suivant. Une fois de plus Somaize a dépouillé son ennemi.

Ce *Dictionnaire* est très court; il tient dans un mince petit volume. Il n'en est pas moins d'une grande importance pour l'histoire de notre langue et de l'esprit précieux. D'abord, si mal ordonné qu'il soit, il semble assez exact. On a accusé Somaize, et aussi Molière, d'avoir presque inventé le jargon qu'ils prêtent aux précieuses sous prétexte que, en dehors d'eux, on ne trouve un pareil langage écrit nulle part. L'objection est plus spécieuse que probante. De ce que des façons de parler n'ont passé que dans un petit nombre de livres, on ne saurait en conclure qu'elles n'ont jamais existé. La langue, en effet, est toujours plus hardie que la plume; tel qui n'hésite pas à parler jargon ou argot se gardera d'écrire comme il parle. Un exemple, encore tout voisin de nous, prouve bien que les modes du langage peuvent n'exercer sur la littérature écrite qu'une influence assez restreinte. Aux environs de 1865, sévissait une singulière affectation qui consistait, par une recherche tout à fait différente de celle des précieuses, à parler une langue grossière, réunissant les argots particuliers du sport et des théâtres, des clubs et des faubourgs, des filles et de la Bourse. M. Victorien Sardou fit quelques emprunts à cette langue pour sa *Famille Benoîton*; encore n'en prit-il que ce qui

pouvait, sans soulever de protestations, être offert sur la scène au public. Vers le même temps, un auteur moins connu, M. Émile Villars, eut l'idée de traduire *les Précieuses ridicules* dans la même langue et de faire ainsi de la pièce de Molière *les Précieuses du jour*; malheureusement pour lui, il en mit trop et sa pièce est illisible. Cependant, si l'argot de 1865 avait eu le même intérêt littéraire que le jargon précieux de 1660, la pièce de M. Sardou et celle de M. Villars seraient des documents d'un grand prix. Mais, en dehors de ces deux pièces et de trois ou quatre autres peut-être, trouve-t-on des livres entièrement écrits dans cet argot? Et serait-on fondé à soutenir, sous prétexte qu'il n'a point passé dans la littérature générale du second Empire, qu'il n'a jamais existé? Tous ceux qui vivaient en 1865 n'auraient, pour répondre, qu'à consulter leurs souvenirs. Il en est de même pour la langue des précieuses au temps de Molière. Le témoignage des contemporains vient à l'appui de la comédie et du pamphlet; on connaît, pour n'en citer qu'un, le propos de Ménage, le futur Vadius des *Femmes savantes* : « Monsieur, dit-il à Chapelain, nous approuvions, vous et moi, toutes les sottises qui viennent d'être critiquées si finement et avec tant de bon sens; mais, croyez-moi, pour me servir de ce que saint Rémy dit à Clovis, il nous faudra brûler ce que nous avons adoré et adorer ce que nous avons brûlé ». On voit aussi, par la comparaison des *Précieuses ridicules* avec la littérature cultivée à l'Hôtel de Rambouillet et dans les autres cercles du même genre, combien les railleries de Molière portaient juste : il ne fit que reproduire, en les

poussant à l'exagération, comme c'était son droit de poète comique, les procédés favoris des précieuses, savoir le raffinement dans la pensée, la recherche dans l'expression et surtout la poursuite complaisante de la métaphore. Somaize, qui prétendait corriger Molière, n'a fait, à son insu, que réunir des preuves en faveur de son ennemi; ce qu'il a emprunté aux *Précieuses ridicules* pour en grossir son dictionnaire, autant de preuves que le langage de Cathos et de Madelon était la reproduction comique de la réalité.

Quant au *Grand Dictionnaire historique des Précieuses*, l'auteur en avait déjà conçu le projet lorsqu'il publia le vocabulaire dont nous venons de parler. Les mémoires fournis par les précieuses lui étaient venus « de tant d'endroits et en si grand nombre », disait-il dans sa préface, qu'il se voyait « contraint » d'ajouter un second dictionnaire au premier, et il donnait comme le prospectus de ce nouvel ouvrage. Là, disait-il, « on pourra satisfaire tout ce que la curiosité peut exiger sur le chapitre des précieuses; car ce nouveau dictionnaire contiendra leur histoire, leur poétique, leur cosmographie, leur chronologie; on y verra de plus toutes les prédictions astrologiques qui concernent leurs États et empires; l'on y connaîtra aussi ce que c'est que les précieuses et leurs mœurs. Il y aura, de plus, un sommaire de leur origine, progrès, guerres, conquêtes et victoires, etc., avec un dénombrement des villes les plus remarquables et des princesses du royaume des précieuses, comme aussi des autres personnes illustres de ce pays, ensemble les éloges de ceux et celles qui ont excellé en quelque chose; outre cela, un traité

des hérésies qui s'y sont glissées, ensemble la description de tous leurs États, empires, villes, provinces, îles, mers, fleuves, fontaines, et leur géographie, tant ancienne que moderne. » Ce prospectus n'est point menteur; le livre parut, en effet, rédigé sur ce plan bizarre et dans ce goût d'allégorie.

Lui aussi est complètement dénué de valeur littéraire. Que l'on imagine les portraits d'un *Cyrus* mal écrit, découpés et rangés par ordre alphabétique, avec d'interminables dissertations sur l'histoire du précieux, des prédictions faites après coup, des phrases d'auteurs précieux jetées au hasard et sans classement à la suite de chaque lettre, et l'on aura une idée fidèle de cet étrange livre. Comme style, c'est toujours Somaize, avec sa diffusion, sa prétention et sa platitude. Ailleurs il imitait Molière, en croyant le corriger, et l'on sait avec quelle maladresse; ici, il est le disciple authentique de Mlle de Scudéry, qu'il comble d'éloges. Son livre représente le dernier degré de cette littérature languissante et délayée dont Sapho est le grand écrivain et ses romans les œuvres les plus parfaites. Mais, comme fonds, il semble bien qu'il n'a point menti en déclarant qu'il a travaillé sur mémoires et pièces authentiques. Il ne le dit pas seulement dans la préface, mais souvent aussi dans le corps du volume. Il se rengorge alors, plein de son importance; il regrette de ne pouvoir « répondre au désir de toutes celles qui souhaiteroient que l'on parlât d'elles », et « contenter ceux qui lui apportent tous les jours des mémoires ». Il devance les procédés de la réclame moderne; sans idées et sans style, insolent et plat, gonflé d'impor-

tance, il y a du reporter chez lui, et, de même que la presse reconnaît son fondateur dans Théophraste Renaudot, le reportage pourrait saluer un ancêtre dans Somaize. A vrai dire, cet art, que notre temps devait élever à un si haut degré de perfection, est encore bien imparfait dans ces mains maladroites. Somaize expose trop naïvement les procédés du métier; il ne cache pas assez sa cuisine. Il dira, par exemple : « Puisque l'on ne m'a pas dit autre chose de lui, je suis d'avis, pour me venger de ces gens chiches, d'écrire deux lignes et de n'en pas dire davantage ». Ou encore : « Diaphanise, première du nom, est une fille qui m'a fait pester, bien que je ne l'ai jamais vue; aussi, n'est-ce pas se moquer d'écrire à un homme : « Je vous prie de ne pas oublier Diaphanise dans votre *Dictionnaire des Précieuses*; elle l'est en vérité »; et d'ajouter : « Je suis votre, etc. », sans me mander si elle est belle ou laide, jeune ou vieille, grande ou petite, si elle n'a qu'un alcôviste ou si elle en a plusieurs, comme si j'avais le don de deviner toutes ces choses sans qu'on me les eût dites? Ainsi, si je ne dis rien d'elle, ne vous en plaignez pas à moi. » Il semble même, çà et là, user du chantage; certains passages ont quelque chose de louche et de menaçant; ainsi l'histoire de Scilaris et de ses trois filles. Il a beaucoup de réticences venimeuses dans le genre de celle-ci : « Il est certain que les vers, la musique et les cadeaux sont les divertissements ordinaires de Trasimène, et que Lucilius est un de ses premiers alcôvistes; sa qualité et l'estime où son esprit l'ont mis en sont des raisons assez grandes sans que je sois obligé d'en alléguer d'autres,

que je veux ignorer et que peu de gens peuvent savoir ». Il conte, à mots couverts, beaucoup d'histoires scandaleuses; on croit comprendre, à l'exagération des éloges, que certains portraits ont été payés à l'auteur, que d'autres, par la rage de dénigrement qui les anime, sont des vengeances. Il est visible, à la différence des styles, qu'en bien des passages Somaize n'a fait que transcrire les lettres et copier les notes qu'il avait à sa disposition. Quelques histoires, trop agréablement contées, quelques portraits trop bien venus, trahissent une autre main que la sienne; en bien des endroits, par le tour de la médisance, à la grâce féline de certaines méchancetés, on devine qu'une femme a passé par là.

Et cependant, comme je le disais plus haut, Somaize est exact dans l'ensemble. Les *Historiettes* de Tallemant des Réaux permettent souvent de le contrôler, et, dans ce cas, il est assez rare qu'on le prenne en flagrant délit de mensonge complet ou d'erreur capitale; il exagère, il contrefait même, par maladresse ou parti pris, mais il n'invente pas. Par le goût du commérage et du cancan, par la nature des histoires qu'il raconte, il est lui-même une sorte de Tallemant, moins l'esprit et la qualité de la langue, comme aussi la nature et l'étendue de l'information. Tallemant, en effet, riche, bien né, reçu dans le meilleur monde sur un pied d'égalité, a vu de ses yeux ou entendu de ses oreilles presque tout ce qu'il raconte. Somaize est un simple chroniqueur d'antichambre; quoi qu'il en dise, il a peu fréquenté la bonne société; il n'en a guère connu que la vie extérieure et publique; pour la vie intime et l'intérieur des ruelles,

il n'en a su que ce qu'on a bien voulu lui dire ou lui écrire. Il est donc moins bien complet que Tallemant, et, comme il fait souvent double emploi avec lui, beaucoup de ses portraits ont perdu de leur intérêt depuis la publication complète des *Historiettes*.

Ce qui nuit encore à la lecture du *Grand Dictionnaire*, c'est la forme allégorique et mythologique dont l'auteur l'a affublé, d'après les habitudes littéraires, si fort à la mode au temps de Mlle de Scudéry, et que l'on retrouve, par exemple, dans l'*Histoire amoureuse des Gaules* de Bussy-Rabutin. Tous les portraits portent un nom antique, et, bien qu'une clé nous donne les noms véritables sous les noms de convention, rien n'est plus fatigant que cet air de pastorale et de *Cyrus* répandu sur tout l'ouvrage. A ce sujet, il importe de mettre en garde contre une erreur assez commune. On croit volontiers que ces noms de convention sont ceux que se donnaient les précieuses elles-mêmes. La plupart, au contraire, sont de l'invention de Somaize, et, sauf quelques-uns, bien connus et consacrés par l'usage, ils n'ont jamais été portés. Le plus souvent, Somaize se contente de les forger, en conservant la consonne initiale et quelques lettres du nom véritable, et en ajoutant une terminaison de son cru. Ainsi, de Scudéry il fera *Sarraïdès*, de Quinault *Quirinus*; Mlle de Gournay deviendra *Gadarie*, Mme de Launay *Ligdaride*, Mme de Longueville *Ligdamise*, etc. Il ne faisait que suivre en cela un procédé favori du monde précieux; depuis que Malherbe avait baptisé, par anagramme, la marquise Catherine de Rambouillet du nom d'*Artenice*, les amis de la marquise se forgeaient, sur ce modèle, des

noms d'emprunt, qui devenaient leurs noms littéraires.

Quant aux expressions et aux phrases précieuses, qui se trouvent à la suite de chaque lettre du *Grand Dictionnaire*, ici encore Somaize les rapporte assez fidèlement, bien que, pour un assez grand nombre, il y ait lieu de faire des réserves. S'il faut l'en croire, il « n'en a voulu mettre aucun sans avoir le nom de celle qui l'avoit fait, si elle s'en étoit servie dans quelque ouvrage, ou si elle n'avoit fait que le dire, bien que, par des raisons cachées, il se soit en quelques endroits contenté de mettre le mot sans en dire davantage ». Il exagère un peu les scrupules de sa critique. Assez souvent, en transcrivant certains passages, il les altère plus ou moins pour en accuser le caractère précieux; d'autres fois, séparant une expression de tout ce qui l'accompagne et l'explique, par exemple une périphrase, une alliance de mots, une métaphore, empruntées à un poète comme Corneille, à un prosateur comme Balzac, il les défigure complètement. Or il n'est pas d'écrivain capable de résister à l'emploi de ce procédé commode; il n'y en a pas un seul dans la littérature française que l'on ne puisse, avec des bouts de phrase et des mots convenablement ajustés, ranger parmi les précieux. Il faudrait donc, pour contrôler Somaize, remonter à la source de toutes les expressions citées par lui et les replacer dans le morceau d'où il les a tirées. On verrait alors qu'il convient d'en rayer un certain nombre. Pour celles qu'il a simplement empruntées à la conversation des précieuses et qui n'ont point passé dans la littérature, le contrôle est plus difficile.

Il en a certainement exagéré plusieurs, mais, en somme, par ce que nous savons d'autre part, on arrive à cette conclusion que, dans l'ensemble, il est assez fidèle et assez complet.

L'obscurité qui lui est habituelle, l'embarras et l'ambiguïté d'un grand nombre de ses phrases, ses perpétuelles contradictions ont fait émettre sur l'intention de ses livres des jugements très opposés. Les uns voient en lui un ennemi, les autres un ami des précieuses. Un examen attentif ne laisse aucun doute à ce sujet : Somaize était l'ami des précieuses et il voulait les défendre. Il l'a souvent fait maladroitement, et la preuve, c'est qu'on s'est trompé sur ses véritables sentiments, mais nous avons de sa part des déclarations expresses. Il dit, en tête des *Véritables Précieuses* : « Je n'ai pas prétendu par ce titre parler de ces personnes illustres qui sont trop au-dessus de la satire pour faire soupçonner que l'on ait dessein de les y insérer ». Molière avait fait lui aussi une déclaration du même genre, mais ce n'était de sa part qu'une précaution oratoire. Somaize, au contraire, est précieux d'esprit et de cœur, mauvais précieux, mais précieux authentique. Plein d'admiration pour les coryphées de la littérature précieuse, il les comble d'éloges, il les imite de son mieux. « Il n'y a pas plus d'injure, écrit-il, de dire d'une personne qu'elle parle précieux, que si l'on disoit d'elle qu'elle parle Bélisandre (Balzac). » Il se propose de « détromper le peuple de l'opinion ridicule qu'il a conçue des précieuses ». Il dit d'une femme qui sort aisément d'un mauvais pas qu'elle agit « en véritable précieuse, c'est-à-dire en femme spirituelle ». Natu-

rellement, il professe la haine des fausses précieuses : « Les mœurs de celles qui affectent de passer pour précieuses, dit-il encore, sont duplicité, grimace, fausse affectation de bonté ». Mais quoi de surprenant à cela? Cette façon de penser est commune à toutes les précieuses. L'esprit précieux étant, par essence, le désir de faire partie d'une élite, d'être *distingué*, comme on dira plus tard, en un mot un esprit de coterie, Mlle de Scudéry et ses amies trouvaient naturellement fort impertinentes les prétentions de celles qui voulaient, en les imitant, arriver à l'aristocratie intellectuelle. Ainsi pensent tous les cénacles. Si mauvais original que l'on puisse être, on se trouve volontiers inimitable, et l'on méprise dans autrui, comme la plus outrecuidante des prétentions, ce que l'on adore en soi-même comme un don de nature. Aussi les railleries de Somaize ne doivent-elles pas plus nous donner le change que celles de Mlle de Scudéry; les unes et les autres procèdent du même sentiment. Il convient encore de faire la part d'une prétention particulière à Somaize : il affecte l'impartialité; il se donne les airs d'un homme supérieur à son sujet; de là ses ironies, ses éloges assaisonnés de critiques. Mais, somme toute, il dit des précieuses beaucoup plus de bien que de mal.

IV

Il n'est donc pas sans intérêt, l'exactitude de Somaize une fois établie, de grouper les principaux

renseignements qu'il nous fournit sur la société précieuse de son temps et de fixer d'après lui les principaux traits de la physionomie qu'elle présentait en 1660, au moment où Molière l'attaquait si vivement.

L'illustre fondatrice de cette société, la marquise de Rambouillet, l'*incomparable Arténice*, vivait encore à cette date, mais confinée dans la retraite par la vieillesse et les deuils répétés. Elle devait trouver que, depuis 1610, où elle avait ouvert sa chambre bleue, précieux et précieuses avaient bien changé. Rien ne se ressemble moins, en effet, que le cercle de la marquise et celui dont Mlle de Scudéry était l'âme. Dans la première période de l'hôtel, lorsque Mme de Rambouillet elle-même y donnait le ton, l'esprit précieux avait exercé la plus heureuse influence sur les mœurs sociales et sur la littérature. C'était alors un esprit de galanterie respectueuse et chevaleresque, de délicatesse dans la conversation et les écrits, de pureté élégante dans le langage. Certes, les défauts inséparables de ces qualités — le raffinement, la prétention, la pruderie, le purisme — existaient déjà durant cette période, mais peu sensibles encore. Le contact et l'influence prépondérante des grands seigneurs empêchaient les littérateurs de profession de tomber dans la pédanterie; le platonisme n'était pas, comme il le devint plus tard, une insupportable affectation; les femmes n'écrivaient pas. Lorsque la marquise vieillissante partage la direction du cercle avec sa fille Julie d'Angennes, la future marquise de Montausier, les défauts en germe dans l'esprit précieux se développent et le gâtent. On veut trop se distinguer à tout prix; les hommes de lettres de second ordre,

les femmes prétentieuses commencent à donner le ton; l'hôtel devient une coterie. Alors paraît cette fameuse *Guirlande de Julie* où la société précieuse croyait mettre le meilleur d'elle-même et où elle ne fit qu'étaler ses ridicules. Lorsque le mariage de Julie disperse les familiers de l'hôtel, Mlle de Scudéry les recueille et forme un nouveau cercle. Dès lors commence le règne des fausses précieuses. Avec elles, l'esprit précieux n'est plus que la subtililé dans les sentiments, la fadeur dans la galanterie, la prétention dans le langage, le faux goût en littérature; les grands seigneurs sont en petit nombre, les pédants dominent. Il est temps que Molière et Boileau viennent ruiner une influence qui, en se prolongeant, fait courir de sérieux dangers à la littérature et à l'esprit français. D'autant plus qu'à l'exemple de ce cercle, il s'en est formé un grand nombre d'autres à Paris et dans les provinces, qui l'imitent maladroitement et répandent la contagion.

De ces trois périodes du précieux, Somaize n'a connu que la dernière. Sur l'hôtel de Rambouillet, il ne sait rien; lorsqu'il rencontre les noms des amis d'Arténice, il se tire d'affaire avec quelques mots d'éloge banal; souvent même il se contente de remarquer que tel ou telle furent célèbres « du temps de Valère », c'est-à-dire de Voiture. Il n'a d'information précise que sur les précieux de son temps, des précieux de décadence. Mais, comme il peint les mêmes originaux que Molière, ses renseignements sont d'un grand prix; grâce aux *Précieuses ridicules* et aux *Femmes savantes*, il a pour nous le même intérêt que ces scoliastes de l'antiquité, plats gram-

mairiens et critiques sans goût, mais inséparables des grands écrivains auxquels ils sont attachés.

Qu'est-ce donc, selon Somaize, qu'une précieuse? Entre les nombreuses définitions qu'il nous offre, on n'a que l'embarras du choix. La plus complète se trouve dans la préface du *Grand Dictionnaire*. Il y distingue quatre sortes de femmes. Les premières, tout à fait ignorantes, ne sachant « ce que c'est que de livres et de vers et incapables de dire quatre mots de suite ». Celles-là, naturellement, n'existent pas pour lui. Les secondes, intelligentes, mais lisant peu, « esprits bornés qui ne s'élèvent ni ne s'abaissent, et qui doivent tout à la nature, rien à l'art »; elles ont peu d'importance. « Les troisièmes sont celles qui, ayant un peu plus de bien ou un peu plus de beauté que les autres, tâchent de se tirer hors du commun; et, pour cet effet, elles lisent tous les romans et tous les ouvrages de galanterie qui se font. » Cependant, elles n'en font pas elles-mêmes, et se contentent d'ouvrir leur maison aux littérateurs et aux gens de goût; « elles tâchent de bien parler et disent quelquefois des mots nouveaux sans s'en apercevoir, qui, étant prononcés avec un air dégagé et avec toute la délicatesse imaginable, paraissent souvent aussi bons qu'ils sont extraordinaires ». Voilà, selon Somaize, les femmes que Molière a raillées : « Ce sont ces aimables personnes que Mascarille a traitées de ridicules dans ses *Précieuses*, et qui le sont, en effet, sur son théâtre, par le caractère qu'il leur a donné, qui n'a rien qu'une personne puisse faire naturellement, à moins que d'être folle ou innocente ». Quant à la quatrième sorte de

femmes, « ce sont celles qui, ayant de tout temps cultivé l'esprit que la nature leur a donné, et qui, s'étant adonnées à toutes sortes de sciences, sont devenues aussi savantes que les plus grands auteurs de leur siècle et ont appris à parler plusieurs belles langues aussi bien qu'à faire des vers et de la prose. Ce sont de ces deux dernières sortes de femmes dont M. de Somaize parle dans son dictionnaire sous le nom de précieuses. »

L'idéal d'une vraie précieuse, selon Somaize, est donc celui-ci : « Voir beaucoup de monde, et surtout des gens de lettres, parler de toutes choses, mettre au monde quelque auteur, ce que chacune d'elles affecte en particulier, faisant gloire de donner de la réputation à ceux qui s'attachent à leur montrer ce qu'ils font de nouveau ». Les éloges qu'elle tient à cœur de mériter, « c'est d'aimer fort la lecture, les vers, et surtout la conversation; de savoir bien coucher par écrit, d'avoir de grandes connaissances, de faire des romans, de bien parler et de savoir inventer des mots nouveaux ». Son étude sera « un rien galant, un je ne sais quoi de fin et le beau tour des choses »; elle fera « une guerre continuelle contre le vieux langage, l'ancien style, les mots barbares, les esprits pédants ». Elle tiendra « pour hérétique toute précieuse qui ne s'habille pas à la mode, eût-elle cinquante ans passés, comme aussi tous ceux et celles qui n'estiment pas le *Cyrus* et la *Clélie*, et généralement tout ce que font M. de Scudéry et sa sœur, et tous leurs cabalistes ». Elle se pénétrera bien de « la nécessité d'avoir un alcôviste particulier, ou du moins d'en recevoir plusieurs; de

celle de tenir ruelle, ce qui peut passer pour la principale; car, pour être précieuse, il faut, ou tenir assemblée chez soi, ou aller chez celles qui en tiennent ». Elle sera « fortement persuadée qu'une pensée ne vaut rien lorsqu'elle est entendue de tout le monde »; elle aura pour maxime « qu'il faut nécessairement qu'une précieuse s'exprime autrement que le peuple, afin que ses pensées ne soient entendues que de ceux qui ont des clartés au-dessus du vulgaire ». Elle parlera le plus possible, et, quand elle sera obligée de garder le silence, elle se dédommagera par une mimique expressive : « L'esprit étant le fondement de tout ce qui regarde les précieuses, et le silence en dérobant la connaissance, elles ont cette maxime de ne l'observer jamais sans l'accompagner de gestes et de signes par où elles puissent découvrir ce qu'elles ne disent pas, et qui mettent sur le visage les sentiments qu'elles ont ou de ce qui se dit ou de ce qui se fait devant elles ». Que l'on ne prenne pas ce portrait pour une caricature; Somaize, en le traçant, est aussi sérieux que ses modèles.

Il y avait, bien entendu, des degrés dans la préciosité; toutes les précieuses n'arrivaient pas à l'idéal que l'Armande et la Bélise de Molière réalisent d'une manière si complète. Mais, par cela même qu'on pouvait être précieux sans tomber dans les dernières extravagances, l'influence de la mode précieuse s'étendait sur toute la société polie. Il est facile de voir, par les énumérations de Somaize et les renseignements donnés par ses contemporains, que toutes les femmes d'alors, pour peu qu'elles eussent de loisir et d'aisance, tenaient à honneur de suivre cette mode.

Elles n'étaient pas toutes de la même coterie, et toutes les coteries ne frayaient pas entre elles, mais le bon ton était d'appartenir à une de ces coteries. Dans cette société du XVIIe siècle, que l'on se figure profondément divisée par l'esprit de caste, le goût de la préciosité rapprochait les distances et confondait les rangs. A l'hôtel de Rambouillet, déjà, il n'était pas nécessaire d'être noble pour être admis; non seulement les hommes de la bourgeoisie, mais les femmes, pouvaient, si elles étaient lettrées et spirituelles, faire partie du cercle le plus intime de la marquise; ainsi Mlle Paulet, Mme Cornuel, Mme Arragonais. Parmi les précieuses célèbres citées par Somaize, on trouve à peu près autant de roture que de noblesse; lui-même a bien soin de remarquer « qu'il n'y a point de roturiers dans l'empire précieux, les sciences et la galanterie n'ayant rien que d'illustre et de noble ».

« Qui veut faire l'ange fait la bête », dit Pascal; beaucoup de précieuses le prouvèrent à leurs dépens. Malgré leurs prétentions à la galanterie désintéressée et à l'amour platonique, la nature violentée reprenait ses droits : on sait par quels écarts de conduite se signalèrent quelques-unes des plus qualifiées, comme Mme de Longueville et Mme de Sablé. A ces noms illustres, Somaize en joint beaucoup d'autres de moins éclatants. Il cite nombre de précieuses qui se plaisent à faire des heureux et raconte en détail des histoires d'amour fort scabreuses. Il déclare même expressément que, de son temps, on était fort revenu, même en théorie, de l'amour patient ou purement intellectuel qu'exigeaient de leurs adorateurs Julie et Sapho : « La mode est venue, dit-il, que les amants

ne veulent plus être si mal traités; qu'il faut leur promettre ou leur donner lieu d'espérer, la fierté et la froideur n'étant plus des vertus propres à les conserver, dans un temps où la cruauté n'est plus de mise ».

Si la façon dont les précieuses de 1660 entendent l'amour n'est pas toujours très pure, le goût dont elles se piquent pour les lettres et les sciences n'est souvent que faux goût et les conduit tout droit à la pédanterie, bien qu'elles fassent profession de la haïr par-dessus tout. Comme elles prétendent ne le céder en rien aux hommes en fait d'instruction, elles ne se contentent pas de cultiver la littérature d'agrément : il leur faut l'érudition; elles écrivent; elles abordent les sciences les plus particulières et les plus bizarres. Chacune d'elles se fait gloire d'inventer « des mots nouveaux et des phrases extraordinaires »; et l'on sait quel étrange jargon sortit de cette émulation de néologisme. Elles s'attaquent même à l'orthographe; de concert avec l'académicien Leclerc, Mmes Roger et Leroi, Mlles Saint-Maurice et de la Durandière se mettent en tête d'en créer une nouvelle, « où l'on écriroit de même qu'on parloit et où l'on diminueroit tous les mots en ôtant les lettres superflues ». Il y a parmi elles de véritables femmes savantes, comme cette Mlle Deschamps, « qui a enseigné le droit publiquement avant qu'un homme de qualité qui l'a épousée à cause de son esprit fût son mari »; ou de vrais phénomènes, qui pourraient aujourd'hui gagner leur vie en s'exhibant, comme cette Mlle Danceresses, de Narbonne, « qui fait des vers sur-le-champ et réponse sur l'heure à ceux qu'on lui écrit ». D'autres

sont aussi fécondes épistolières que Balzac et Voiture, non par nécessité d'affection, comme Mme de Sévigné, mais pour le seul plaisir d'écrire; ainsi Mme l'abbesse d'Espagne, qui « a un fort grand commerce de lettres en plusieurs provinces ». Mlle Castera, de Toulouse, en écrit aussi beaucoup, mais elle préfère encore en lire, « et, comme c'est, à son goût, le plaisir le plus sensible qu'elle puisse recevoir, elle se le procure par l'ouverture de toutes celles qui passent par ses mains, et elle les referme avec tant d'adresse qu'il est impossible de s'en apercevoir ». Il va sans dire qu'elles produisent en quantité les petits vers, les billets doux et les portraits.

Pour les sciences, c'est pis encore. Molière n'exagère pas lorsque, dans *les Femmes savantes*, il nous montre Philaminte installant dans son grenier « une longue lunette à faire peur aux gens », et encombrant sa maison de « brimborions dont l'aspect importune ». C'était alors la mode pour les femmes de faire de l'astronomie et de l'astrologie, de la chimie et de l'alchimie. Une Mme de Gaudevillle, dans Somaize, « apprend la philosophie et elle a un maître qui vient tous les jours lui enseigner, comme aussi pour les mathématiques, pour la magie blanche, pour la chiromancie, la physiognomonie, le droit; et, pour chaque chose, elle a une personne différente qui lui montre ». Quant à Mlle Chataignières, « les sciences dont elle fait le plus d'état sont celles de dire la bonne aventure, de connaître dans la main, de faire l'horoscope, et surtout de la chimie (elle a des fourneaux dans sa maison à ce dessein) et travailler perpétuellement à la pierre philosophale ». Mlle Petit

va plus loin; elle aussi « possède fort bien les mathématiques », mais « l'on peut même dire qu'elle feroit aussi bien un coup d'épée qu'un homme ». Pour rassurer son lecteur, Somaize s'empresse d'ajouter : « Cela n'empêche pas qu'avec cette humeur martiale, elle n'ait l'agrément, la douceur et la civilité attachée à son sexe ».

Un autre passe-temps, peu littéraire celui-là, auquel les précieuses se livrent avec une prédilection marquée, c'est le jeu, ce fléau de la société du XVIIe siècle. Somaize en cite un très grand nombre qui ont toujours les cartes ou le cornet à la main. Ainsi, Mlle de Neuville, Mme de Launay, Mme Salo, dont « la maison est considérable parce que l'on y joue beaucoup », Mme de Lescalle, de Dijon, « la femme de France qui a le plus de passion pour le jeu, aussi bien que son mari ».

Ainsi, galanterie souvent poussée très loin, visites, réceptions, jeu, telles étaient les occupations favorites des précieuses. On ne s'étonnera point que tous les maris de ces dames ne fussent pas avec elles en aussi parfaite conformité d'humeur que M. de Lescalle. Il y avait beaucoup de ménages troublés dans le monde précieux. M. Perrin supporte impatiemment les goûts trop relevés de sa femme : « Cette belle s'est vue maltraitée de son mari, qui, jaloux de voir le grand nombre d'amants que son esprit et sa beauté lui attiroient, l'a plusieurs fois enfermée, et même tenté quelque chose de plus violent contre elle ». Souvent, la mésintelligence va plus loin; Mme de Pommereuil est, « comme beaucoup d'autres, séparée de son mari ». De même Mme de Mon-

contour : « La grandeur de son âme passe jusque sur son visage, qui conserve parmi les charmes naturels aux femmes quelque chose de mâle; aussi s'est-elle généreusement désunie d'avec son époux, trouvant quelque honte à ne pas commander. Ses passions sont pour les galanteries nouvelles, et surtout pour le jeu, qui la domine. Mme de la Garde ayant eu à peu près la même destinée, elles ont aussi les mêmes attaches, sont toutes deux bonnes amies, et ont toutes deux épousé le jeu à la place de leurs maris. » Mme du Canet, d'Aix, a repris aussi sa liberté, mais simplement pour satisfaire sans entraves ses goûts littéraires : « Elle est séparée d'avec son époux, ce qui lui donne plus de facilité pour recevoir les beaux esprits chez elle ». Lorsque la différence d'humeur ne pousse pas les choses à l'extrême, on prend de singuliers accommodements. Il y a eu longtemps « de la froideur » entre Mme de Saint-Ange et son mari, mais ils sont « parvenus à vivre dans une intelligence fort grande, puisqu'ils s'écrivent deux ou trois fois la semaine, ce qui ne peut partir que d'une union accompagnée d'une civilité et d'un esprit fort agréables ». Le goût du célibat, c'est-à-dire de l'indépendance, l'aversion pour la condition naturelle de la femme, c'est-à-dire la subordination au mari, sont très fréquentes chez les précieuses; aussi, pour elles comme pour Armande, « l'état de fille » est un idéal. De même que Mlle de Scudéry, et pour les mêmes raisons, Mlle de la Flotte « est dans le dessein de ne se marier jamais ». Lorsque l'on a abusé de leur jeunesse pour leur donner un mari, elles ne cachent pas leurs regrets : « L'humeur précieuse règne si fort

chez Mme de Bernon, que, si l'on ne l'eût mariée à quatorze ans, elle n'auroit jamais pu se résoudre à recevoir un maître ». Par suite, elles prisent fort la liberté que donne le veuvage; Mlle Maçon « a été fort peu de temps mariée, et par là elle a eu de bonne heure cette liberté nécessaire à une précieuse de voir tous ceux qu'elles veulent ». L'indépendance suprême serait de n'avoir aucun lien de famille; Mlle de Villebois et sa sœur « ont toutes les qualités nécessaires à une Précieuse, car, premièrement, elles n'ont pas de mère », etc. L'amitié elle-même ne doit pas être poussée trop loin, afin de ne pas engager l'avenir; selon la maxime du philosophe grec, les précieuses estiment « qu'il ne faut jamais se lier si fort avec une personne, que la séparation et la mésintelligence puissent troubler l'âme ou altérer le divertissement nécessaire à la conversation ».

Avec tant de joueuses, de femmes séparées, de veuves résignées, de filles indépendantes, il était inévitable qu'une forte part de demi-monde se mêlât à la société précieuse. De fait, nombre des précieuses citées par Somaize peuvent, sans hésitation, être rangées dans cette catégorie. Sous ce rapport, il ne fait que confirmer ce que nous apprend d'autre part Tallemant des Réaux. Aux « complaisantes » énumérées par celui-ci on peut ajouter, sans crainte de se tromper, ces deux demoiselles Leseville, filles majeures, l'une de vingt-cinq ans, l'autre de vingt, dont « la maison est d'autant plus la maison des divertissements, qu'elles sont maîtresses de leurs volontés, et que, n'ayant point de mère et aimant les grandes compagnies, la promenade et généralement tous les

plaisirs honnêtes, elles ne rebutent personne de ceux qui peuvent contribuer à leur en fournir les occasions. » L'aînée de ces demoiselles est une sorte de Rolla femelle. Bien qu'elle soit assez riche, elle mène un train supérieur à ses revenus; aussi a-t-elle formé le dessein « de vivre encore cinq ou six ans de l'air qu'elle fait aujourd'hui, c'est-à-dire dans la joie et les plaisirs, et puis de faire une banqueroute au monde et de se retirer au couvent ». Il n'y a pas de doute possible au sujet de Mlle Bourbon, dont voici l'histoire racontée dans ce goût d'allusion qui fournira bientôt à Bussy-Rabutin des modèles d'esprit, de méchanceté et de licence : « Elle est fille et n'a pour parente qu'une tante chez qui elle demeure, et de qui elle fait tout ce qu'elle veut. Cette tante a une amour toute particulière pour la musique, et la nièce, qui aime généralement tous les arts et toutes les sciences, n'a pas de peine à lui fournir toutes les occasions possibles de la contenter ; et c'est ce qui a mis M. Daubigny bien avec elle, car il chante bien et a toujours avec lui deux ou trois musiciens, et joint avec cela la géographie ; si bien que Mlle Bourbon a appris sous sa conduite et comme on aime, et comme on chante, et comme on divise les empires, les royaumes, les terres, les mers et toutes les choses qui concernent la géographie. Elle a même appris de lui quelques règles de fortification; mais il ne lui a montré que comme on attaque les places et ne lui a pas appris l'art de les défendre. Il est vrai que, naturellement, elle est de celles qui se défendent bien et qui ne se rendent jamais que dans les formes et selon les règles. » Sur celle-là Somaize en dit assez

long, plus long peut-être qu'il n'y en avait; sur d'autres, en revanche, qu'il se contente de ranger parmi les précieuses « galantes » (le mot disait alors beaucoup moins qu'aujourd'hui), ses contemporains complètent ses renseignements; ils nous apprennent que plusieurs, dont la vertu est vantée dans le *Grand Dictionnaire*, fournissaient leur contingent à la chronique scandaleuse.

Telle est, d'après Somaize, la société précieuse envisagée sous ses aspects les plus généraux. On ne s'étonne plus que, dès son arrivée à Paris, l'auteur des *Précieuses ridicules* ait vu en elle la plus ample matière à mettre en comédie. Outre qu'elle était fort plaisante, ses raffinements, son goût mesquin, ses prétentions, ses faux-semblants répugnaient profondément au génie franc, simple et droit de Molière; il y avait entre elle et lui antipathie de nature. Il l'attaqua dès le premier jour et le coup fut terrible.

V

A partir du *Grand Dictionnaire*, nous perdons la trace de Somaize. La préface nous apprend que l'auteur n'était plus à Paris lorsque le livre fut imprimé, car il avait suivi en Italie la connétable Colonna. Resta-t-il à Rome avec elle? revint-il en France à sa suite lorsqu'elle quitta le connétable? mourut-il au delà des monts? Autant de questions qui restent sans réponse. Ce qui est certain, c'est que, depuis lors, il ne parut plus rien sous son nom; les nouvelles comé-

dies de Molière, qui se succèdent rapidement à partir de 1660, ne lui font pas rompre le silence; sa carrière littéraire est terminée.

Il n'y a, certes, pas lieu de regretter cette disparition. Comme écrivain, Somaize avait donné toute sa mesure et, en continuant, il n'aurait pu que se ressembler à lui-même, c'est-à-dire multiplier les épreuves d'un mauvais original. Inconscient dans le cynisme, type de sottise et de fatuité, mélange de Mascarille et de Trissotin, il unissait la bassesse d'âme et la nullité du talent à un tel degré que, même au XVIIIe siècle, si fécond en gredins de lettres, on aurait peine à trouver son pareil. Pour s'édifier complètement à ce sujet, il faut lire en entier ses préfaces et le portrait qu'il se consacre à lui-même sous le nom de *Susarion*; malgré la pauvreté littéraire de ces morceaux, on ne regrettera pas de les parcourir; ce sont des documents curieux.

Comme historien de la société précieuse, il nous rend de réels services ; on ne saurait écrire sur elle sans le consulter. Mais, de ce chef, il n'a plus rien à nous apprendre, au moment où il disparaît. Non que la société précieuse ait terminé son existence avec lui : malgré le rude coup que lui a porté Molière, elle va subsister, plus modeste et moins affichée, et, dès les premières années du siècle suivant, un nouvel hôtel de Rambouillet s'ouvrira chez la marquise de Lambert, sans que la tradition du précieux ait été interrompue un seul jour. L'esprit précieux, en effet, comme l'esprit gaulois, est une part nécessaire de l'esprit français; il n'a cessé de rendre des services; il ne finirait qu'au grand dommage de nos qualités

nationales, ou plutôt il faudrait pour le détruire une transformation impossible de la vie sociale elle-même. En effet, on le trouve partout où la littérature est un besoin de la société polie; il représente la fleur délicate de la civilisation. Toutes les fois qu'il prend trop d'ascendant sur les écrivains, les défauts qu'il porte en germe se développent et une réaction se produit; celle-ci donne son effet utile jusqu'à ce que, abondant elle-même dans son propre sens et tombant du côté où elle penche, elle provoque un retour de l'esprit précieux. A ces diverses périodes du précieux correspondent des historiens de valeur très différente, comme les périodes elles-mêmes. Au XVII[e] siècle, Voiture sert de greffier à la bonne époque du précieux; Mlle de Scudéry le peint dans sa décadence; lorsqu'il devient une mode partout copiée et travestie, Somaize se présente, digne peintre de modèles ridicules.

C'est dire qu'après avoir donné d'une telle période une fidèle image, sa tâche était remplie; en écrivant encore, il n'eût fait qu'imposer une surcharge inutile à l'histoire littéraire. Puissance singulière, ici comme ailleurs, de l'occasion et du moment! Somaize a laissé un nom, et ses livres devront être consultés aussi longtemps que l'on s'occupera de ses modèles. Vingt ans plus tôt ou vingt ans plus tard, le précieux se développant dans des milieux fermés pour un tel homme, il n'aurait pu écrire que sur d'autres sujets; on n'eût jamais songé à le réimprimer, et personne, à la fin du XIX[e] siècle, ne solliciterait pour lui l'attention. Il y a, en effet, des natures d'écrivains qui, en tout temps, trouvent matière à

produire de façon durable ce qu'elles portent en elle; à quelque date que le sort les fasse naître, elles s'adaptent au moment et au milieu. Il en est d'autres qui n'ont qu'une valeur de hasard; elles doivent tout à un ensemble de circonstances. Somaize appartient à cette seconde catégorie; il en est même un exemple particulièrement frappant, par la nullité de son talent et l'intérêt de ses ouvrages.

Juillet 1892.

LE PUBLIC ET LES ÉCRIVAINS
AU XVII[e] SIÈCLE[1]

Messieurs,

Malgré le titre commode de XVII[e] siècle ou de siècle de Louis XIV, l'histoire littéraire établit de nombreuses divisions dans la variété des écrits qui parurent en France de 1600 à 1700. Entre toutes, il en est une, la plus simple, qui me paraît en même temps la plus juste : en littérature comme en politique, l'année 1661, où commence le gouvernement personnel de Louis XIV, marque la fin d'un ordre de choses et le commencement d'un autre. Il y a de très grands écrivains avant 1660; il y en a de très grands après cette date; mais ces écrivains ont beau parler la même langue et souvent traiter les mêmes genres : ils ne se ressemblent pas. En outre, quelle que soit la grandeur individuelle de chacun d'eux, et bien que, par exemple, l'admiration puisse hésiter entre un Corneille et un Racine, entre l'auteur des *Provinciales* et celui des *Oraisons funèbres*, la seconde moitié

1. Conférence faite au cercle Saint-Simon, le 22 janvier 1887.

du siècle l'emporte sur la première, et l'on ne commet pas une injustice en appliquant le nom de Louis XIV à toute une époque dont il connut à peine la moitié.

Je sais bien que cette opinion, si elle est la plus générale, n'est pas unanime. La critique romantique et la critique libérale préfèrent la première moitié du siècle, pour cette raison surtout qu'elles n'y trouvent pas Louis XIV, Boileau et Bossuet, trois représentants fâcheux de l'esprit classique et de l'esprit d'autorité. Je crois pour ma part, que le romantisme et le libéralisme, choses de soi belles et bonnes, n'ont rien à voir ici et qu'ils y nuisent même à ce qui devrait être l'unique souci de la critique sans épithète, savoir l'impartialité. Permettez-moi donc de rechercher avec vous à quoi tient cette profonde différence entre les deux moitiés du siècle, et aussi la supériorité de l'une sur l'autre. Parmi les causes de cette supériorité et de cette différence, il en est deux qui me semblent capitales, et je les verrais, d'une part, dans la composition du public, de l'autre, dans la condition des écrivains.

I

Avant 1660, le public qui lit et fait les réputations se compose presque entièrement de la société polie, c'est-à-dire du monde aristocratique, et, dans cette société, l'influence des femmes domine. C'est le temps de l'Hôtel de Rambouillet et des précieuses. Il y aurait lieu de distinguer entre les diverses périodes de

l'illustre hôtel et d'établir des catégories de précieuses; toutefois, de la marquise de Rambouillet, une grande dame qui n'écrit pas, à Mlle de Scudéry, un insupportable bas-bleu, le goût littéraire reste le même, plus ou moins pur, plus ou moins gâté. On y admire à l'occasion le grand et le sublime dans une ode de Malherbe ou une tragédie de Corneille; mais le grand et le sublime ne sont pas objets de salon : ils tiennent trop de place et prennent trop de temps. On y préfère, en de petits poèmes et de courtes pages de prose, une idée ingénieuse développée dans une juste mesure, un joli thème bien traité. Si l'on y goûte les longs romans, c'est que, formés d'une succession de morceaux, ils se quittent à volonté, n'exigent pas un effort de la part du lecteur et n'impriment pas à l'âme de violentes secousses. Des stances de Voiture, une lettre de Balzac, voilà surtout ce qui plaît aux précieuses; avec cela, des maximes de morale mondaine, des portraits, des dissertations de galanterie et de goût.

Prenez, au meilleur temps de cette société, les deux écrivains que je viens de nommer. En leur qualité de précieux, l'intérêt des choses ne leur semble pas être dans les choses elles-mêmes, mais dans la manière de les dire; ils se servent de leurs sujets au lieu de les servir, et leur triomphe est de les faire oublier : c'est pour eux-mêmes, pour leurs talents, qu'ils veulent accaparer l'attention. Avec cette façon d'entendre la littérature, iront-ils s'attaquer à ces grands objets, toujours supérieurs à l'écrivain qui les traite? Ils s'en gardent bien, et voyez ceux qu'ils choisissent. Voiture écrit des lettres, mais ce n'est

pas pour apprendre à ses correspondants quelque chose qui en vaille la peine : c'est pour le seul plaisir d'écrire et d'être lu, c'est-à-dire de goûter et de faire goûter un plaisir qui soit à lui-même sa propre fin. De même dans ses poésies : élégies sans motifs de douleurs, stances amoureuses sans amour éprouvé, chansons sans gaieté, sonnets conçus pour une chute, rondeaux où la pensée, indifférente en elle-même, lutte contre la difficulté de l'expression, pièces burlesques ou en vieux langage, qui sont à la poésie ce que le bibelot est à l'art. Rappelez-vous, comme types de ce genre, souvent très spirituel et très amusant, mais d'une étrange futilité, deux ou trois des pièces les plus goûtées de son public, comme les stances *A une demoiselle qui avoit les manches de sa chemise retroussées et sales* et *Sur une dame dont la jupe fut retroussée en versant dans un carrosse à la campagne*. Elles excitèrent en leur temps des transports d'admiration; nous y voyons surtout des indices amusants d'un état d'esprit. Plus sérieux en apparence, Balzac n'écrit pas de petits vers : il distille patiemment une prose périodique; il compose de graves traités de morale. En réalité, ce n'est qu'un Voiture solennel. Lui aussi ne rédige-t-il pas des lettres sans avoir rien à dire et ne pourrait-on pas brouiller au hasard les noms de ses correspondants sans que la clarté de sa correspondance en souffrît beaucoup? Traite-t-il la morale d'une autre manière que les sophistes et les rhéteurs de l'antiquité?

On objectera que tous les écrivains de la première moitié du siècle ne ressemblent pas à ces deux-là, qu'au-dessous il y a les « burlesques », et, au-dessus,

de grands poètes et de grands prosateurs. D'accord; mais, pour les burlesques, vous remarquerez que, malgré leurs allures indépendantes, ils ne sont pas insensibles au suffrage des cercles précieux et que, somme toute, ils appliquent les mêmes procédés littéraires qu'un Voiture ou un Balzac. Je n'en veux pour preuve que le plus débraillé de ces bohèmes, Saint-Amand, et ce matamore de plume et d'épée qui s'appelait, quoique Parisien, Cyrano de Bergerac. D'abord ils savent à l'occasion interrompre leurs grossières habitudes ou calmer leur humeur bruyante pour devenir hommes de salon : entre deux duels, Cyrano fait assez galamment sa cour aux dames; entre deux « crevailles », Saint-Amand devient, sous le nom de Sapurnius, l'hôte de la *chambre bleue*. Comme écrivains, leur rhétorique et leur poétique rappellent celles des purs précieux, moins la précision ou la délicatesse, le sérieux ou la grâce. Faiseur habituel de petits vers, lorsque Saint-Amand, voulant prendre carrière ou donner sa mesure, décrit longuement *la Chambre du débauché* ou délaye son interminable *Moïse*, il ne voit ici que prétexte à tours de force poétiques, là que matière à pittoresque ordurier. Cyrano, lui, décrit, malgré le conseil d'Horace, un cyprès ou une tempête; cet émancipé prolonge sa rhétorique et fait imprimer de purs exercices de style : pour les sorciers et contre les sorciers, contre un poltron, contre un médisant, contre un ingrat, contre l'hiver, pour l'été, contre l'automne, etc. Tout ce que le goût précieux avait imaginé ou imité de procédés factices — pointes à l'italienne, équivoques, jeux de mots, calembours, — il s'ingénie à

le faire entrer dans un seul morceau, comme *la Description de l'aqueduc d'Arcueil*, où il donne ainsi l'inventaire complet des ressources propres au genre. S'il a un démêlé positif avec quelqu'un, Scarron ou Montfleury, ne croyez pas qu'il va nous apprendre quels griefs lui font prendre la plume ou nous dire en quoi l'un est mauvais comédien, l'autre mauvais auteur : virtuose de l'invective, il lui suffit d'exécuter des variations sur ce thème que l'un est gros et l'autre cul-de-jatte.

Mais un écrivain du temps est particulièrement instructif au point de vue qui nous occupe, car il appartient à la fois aux burlesques par l'emphase, aux précieux par le raffinement; je veux parler de ce « bienheureux » Scudéry, héros de salons et chevalier d'aventures, Normand digne d'être Gascon. Il nous offre, dans son *Alaric*, une preuve naïve de l'indifférence des écrivains d'alors pour les sujets et du prix qu'ils attachaient aux détails d'exécution : à la fin, il a pris soin de mettre une double table des descriptions et des comparaisons contenues dans le poème, savoir 127 des unes et 145 des autres, un joli chiffre, car le poème n'a que dix chants.

Pour les grands écrivains, c'est autre chose. Leur supériorité se mesure exactement à la force de résistance que le génie leur donne contre le goût de leur temps. Lorsqu'ils sont inférieurs à eux-mêmes, c'est qu'ils n'ont pas su réagir contre ce goût : lorsqu'ils excellent, c'est qu'ils ont pensé et écrit tout autrement que leurs contemporains. Que doit un Descartes à la société polie? Je sais bien que les précieuses se vantent de le lire, mais j'ai des doutes sur le sérieux

de ce commerce. C'est en se repliant sur lui-même, en tirant tout de son propre fonds, que l'auteur du *Discours de la méthode* a créé sa philosophie, et, loin qu'elle ait produit tout son effet sur les contemporains, l'auteur d'un livre très ingénieux, M. Krantz [1], nous expliquait naguère que l'esprit de Descartes se retrouve surtout chez les écrivains venus après lui. Pascal écrit les *Provinciales* pour le monde; mais quel monde? Non certes pour un ou plusieurs salons, mais pour tout Français soucieux de la droiture morale. Corneille, enfin, s'il était trop porté à confondre l'original et le bizarre, pouvait-il être corrigé de ce défaut par un public de salon? Ces grands écrivains sont d'autant plus grands qu'ils se rapprochent davantage des écrivains qui vont venir. Ils devancent, ils préparent l'époque suivante; ils ne sont qu'à moitié de leur temps.

II

La condition sociale des écrivains, qui résulte des mœurs et de la nature du public, exerce, elle aussi, son influence sur les œuvres. D'abord, pour parler comme aujourd'hui, à cette époque le métier d'auteur ne nourrit pas son homme; vivre de sa plume est une chimère décevante. Aussi, lorsqu'un écrivain n'est pas « accommodé », c'est-à-dire riche, il n'a qu'une ressource : demander de quoi vivre à la pro-

1. *Essai sur l'esthétique de Descartes étudiée dans les rapports de la doctrine cartésienne avec la littérature classique française au XVII[e] siècle*, 1882.

tection permanente ou intermittente des grands. Les plus heureux obtiennent un bénéfice, une abbaye ou même un évêché; les moins favorisés se contentent d'être attachés à quelque bonne maison comme gentilhomme, secrétaire, précepteur, ou simplement d'attraper de-ci de-là quelque argent au moyen d'une dédicace opportune. L'*Alaric* déjà cité est dédié à la reine Christine, qui venait d'arriver en France au moment où le poème fut publié, en 1656. Aussi le dixième et dernier chant contient-il douze comparaisons en l'honneur du roi et de la reine de Suède, alors qu'il n'y en a aucune de ce genre dans les neuf autres. Scudéry terminait son poème lorsqu'il apprit l'arrivée de la reine : saisissant l'occasion aux cheveux, il entassa dans la fin de l'ouvrage autant de flatteries qu'il en aurait pu mettre dans l'ouvrage tout entier. Ai-je besoin d'insister après cela sur les résultats qu'amenaient le désir et le besoin de plaire?

Par une étrange contradiction, ne pouvant vivre de leur métier, les écrivains ne songent même pas à être autre chose qu'auteurs ou plutôt hommes de lettres. Distinguer l'auteur de l'homme de lettres semble au premier abord une subtilité, et pourtant rien n'est quelquefois plus légitime et plus nécessaire. En effet, si l'on ne peut pas être homme de lettres sans être auteur, on peut devenir auteur sans être homme de lettres. Je m'explique : un homme de lettres est celui qui considère la littérature comme une profession, en fait le but de sa vie et s'y consacre tout entier. Au contraire, quiconque écrit est auteur; mais on peut écrire et porter autre part l'effort principal de son activité. Cette distinction admise, jetez

un regard sur la littérature antérieure à l'époque où nous sommes : en France ou à l'étranger, dans l'antiquité ou les temps modernes, vous verrez que très souvent les plus grands écrivains ont été tout autre chose qu'hommes de lettres, qu'ils s'appellent, dans l'antiquité, Thucydide ou Tacite, Eschyle ou Plaute, Aristote ou Cicéron; à l'étranger, Dante, Cervantes ou Shakespeare; en France, Villehardouin, Joinville ou Commynes, Calvin, Rabelais, Montaigne ou d'Aubigné.

Loin de moi de dire ou de laisser croire que je fais peu de cas de l'écrivain qui n'est qu'écrivain, et qu'en littérature j'estime surtout les amateurs. Comme dit La Bruyère, c'est un métier que de faire un livre, très difficile, très méritoire, et auquel d'habitude il faut se donner tout entier pour y réussir. Et ce qui est vrai de la prose l'est encore plus de la poésie. Mais à côté des écrivains de métier, pour qu'une littérature soit grande, humaine, nourrie d'observation et d'expérience, il est bon qu'elle en ait d'autres formés par l'action, la pratique de la vie et des hommes, la lutte, la souffrance, et qui voient surtout dans la littérature un prolongement de l'action. Le pur homme de lettres, en effet, agit peu; il doit deviner ou supposer le plus grand nombre des sentiments qui sont la matière de ses œuvres; sauf l'amour que tout le monde connaît plus ou moins par expérience personnelle — et qui, remarquons-le en passant, devient le thème à peu près exclusif de la littérature lorsque rare est l'auteur d'occasion et très nombreux l'écrivain de métier, — combien d'hommes de lettres imaginent ce qu'ils n'ont jamais vu ou ressenti, souvent par fécondité de génie, souvent aussi par excès d'assurance! Il n'est

donc pas mauvais qu'à côté d'eux d'autres viennent parler de ce qu'ils ont fait, exprimer des passions sincères, défendre par la plume de grands intérêts.

Ceci admis, vous constaterez que, dans la première moitié du XVIIe siècle, très peu nombreux sont les écrivains d'occasion et très nombreux les écrivains de métier. Aussi ces derniers donnent-ils le ton et forment-ils à leur image les hommes d'action épris de littérature, comme Richelieu. Lorsqu'une classe est si nombreuse, elle prend nécessairement un tour d'esprit particulier; elle fait corps, et, les rivalités se multipliant, voilà les coteries qui se forment, c'est-à-dire les sociétés d'admiration et d'appui mutuels : coterie de Malherbe, coterie de Chapelain, coterie de Ménage, etc. La société polie, de laquelle dépendent les écrivains, n'est pas pour gêner cette tendance; au contraire, elle la favorise et l'aggrave, car elle est partagée, elle aussi, en cercles alliés ou rivaux, successifs ou simultanés. C'est d'abord l'hôtel de Rambouillet, puis le salon de Mme de Sablé, puis celui de Mlle de Scudéry, puis une infinité d'autres; c'est le monde du Marais et celui du faubourg Saint-Germain, celui du Palais-Cardinal et celui de Ninon, etc. Dans ces cadres tout faits les hommes de lettres se rangent avec empressement, et chaque cercle a son grand homme, ses sous-grands hommes, ses hommes d'esprit. Chronologiquement même, les salons viennent avant les coteries littéraires et c'est à l'exemple, sur le modèle, par l'influence de ceux-là que celles-ci s'organisent. Vous le voyez, nous revenons toujours à notre point de départ : l'influence prépondérante et souvent fâcheuse de la société polie.

Aussi les hommes de lettres auront-ils deux sortes de défauts : les leurs d'abord, ceux de l'espèce, et ceux qui naissent fatalement au milieu des coteries. Vaniteux, jaloux, préoccupés à l'excès des questions de métier et de forme, ce n'est pas dans les endroits où ils fréquentent qu'ils pourraient se guérir de ces travers. Ils les y prendraient plutôt, s'ils ne les avaient déjà. Enfin, vous les verrez s'enfoncer de plus en plus dans cet esprit d'exclusion qui est celui de tous les cercles fermés et que définissent si joliment les vers fameux :

Nous serons, par nos lois, les juges des ouvrages;
Par nos lois, prose et vers, tout nous sera soumis;
Nul n'aura de l'esprit, hors nous et nos amis;
Nous chercherons partout à trouver à redire
Et ne verrons que nous qui sachent bien écrire.

Les auteurs de second et de troisième ordre se trouvent parfaitement à l'aise dans ces sortes de milieux : ils y prospèrent et ils y sont heureux, car on y aime ce qu'ils sont capables de faire et ils y trouvent les admirateurs dont ils ont besoin. En revanche, les grands écrivains n'y sauraient séjourner longtemps. Outre qu'une supériorité trop éclatante offusquerait leurs confrères de moindre valeur, le plus souvent ils risqueraient d'être mal compris ; et surtout leur génie n'y saurait prendre la matière dont il a besoin : le champ d'observation est trop restreint. Si donc ils se tiennent en dehors, ils y gagnent ; s'ils ne peuvent faire autrement que d'y rester, ils y perdent. Comme preuve, je puis invoquer encore les trois écrivains que j'ai déjà nommés. Descartes s'en va chercher l'isolement en Hollande et évite, avec la

plus ombrageuse sollicitude, tout ce qui ressemble à des relations mondaines. Voyageur et soldat, il a commencé par visiter l'Europe, par observer de près les mœurs différentes des hommes et tous les aspects, pacifiques ou sanglants, que revêt leur activité; familier avec toutes les sciences, il a pris l'habitude de la recherche personnelle, de l'abstraction, du souverain détachement, toutes choses que la société polie non seulement interdit à ceux qui la fréquentent, mais encore voit avec défaveur, avec jalousie, comme une négation d'elle-même. Savant comme Descartes et déjà préservé par la science de tout engouement pour les puérilités littéraires, Pascal, dans un premier emportement de jeunesse et de curiosité, fréquente les sociétés mondaines; mais que leur doit-il? Peut-être le *Discours sur les passions de l'amour*, et encore serais-je étonné qu'il l'ait soumis à ses amis de passage : cette éloquence abstraite et brûlante, si dédaigneuse des conventions, si éprise de vérité, eût choqué les admirateurs de Mlle de Scudéry. Il ne se trouve et ne devient lui-même que le jour où, fuyant le monde, il se réfugie à Port-Royal. C'est là qu'il s'attaque au plus redoutable problème que puisse aborder une intelligence humaine et qu'il en poursuit la solution, avec quelle tension, quel déchirement de tout son être, vous le savez. Il n'a dès lors que mépris souverain pour ces bagatelles dont ses anciens amis continuent de s'amuser, pour ces « termes bizarres » et ce « jargon » qu'on appelle « beauté poétique ». Lorsque, à propos des vanités humaines, il se surprend encore celle de vouloir bien écrire, il se méprise lui-même de songer à cela, qui est si peu.

Mais Corneille, dira-t-on, fut homme de lettres, fréquenta les salons et s'efforça de leur plaire. Vous remarquerez d'abord qu'il écrivait pour le théâtre, et, de tous les genres littéraires, c'est celui où l'esprit de coterie trouve le moins à s'exercer, car la force des choses veut qu'on s'y adresse au public tout entier, et non à une partie du public, plus ou moins exclusive ou systématique. En outre, épris de la grandeur romaine et de l'héroïsme espagnol, il en trouvait l'idéal par la lecture et la méditation solitaire, suppléant de la sorte à l'observation directe des hommes qui lui manquait; aussi ne traite-t-il pas précisément l'histoire à la façon des Scudéry frère et sœur. Ce qu'il donnait aux salons, c'était une part assez petite de son temps et une part moindre encore de son génie, par exemple les futilités rimées que personne n'irait chercher dans ses œuvres, n'étaient deux ou trois morceaux charmants qui plaisent en cela surtout que, par une boutade, une saillie de caractère, un accès de dégoût pour les fadeurs à la mode, le poète échappe à la convention. J'accorde que, dans la *Querelle du Cid*, il s'est montré tout à fait homme de lettres; mais, si légitimes qu'elles fussent, ses colères d'auteur blessé l'ont-elles grandi? Ici encore, il n'est vraiment le grand Corneille que lorsqu'il renonce aux petites finesses, lorsqu'il se défend des petites impatiences de la profession pour parler d'un ton plus haut et plus ferme qu'il n'était d'usage en pareil cas. Quant à ses dédicaces, je préfère n'en point parler et dire seulement qu'il n'a pas inventé le genre, mais qu'il en a suivi trop docilement les modèles.

III

Ainsi, sauf exceptions qui tiennent à la valeur des écrivains, mais dont le bénéfice ne saurait être attribué à l'esprit du temps, la littérature de la première moitié du siècle s'inspire d'un goût mesquin, la condition des écrivains est petite, comme leurs objets. Cela, faute d'un public assez large. Pas plus que le plaidoyer subtil de Rœderer, l'apologie majestueuse de Cousin ne doit ici nous abuser. Tout ce que l'on peut accorder se trouve dans la théorie pleine de sens qu'exposait récemment M. Brunetière[1]. La société polie rendit des services à la littérature, mais des services indirects, en répandant le goût des choses de l'esprit, en créant des habitudes d'élégance et de délicatesse; mais, fatalement amenée à imposer ses préférences comme idéal aux écrivains, elle suscitait en eux de graves défauts. Il était grand temps qu'une révolution du goût soumît la littérature à un nouveau public.

Longuement préparée, comme toutes les révolutions, celle-ci éclata d'une manière fort soudaine et réussit avec une étonnante rapidité. En 1658, un jeune chef de troupe, lui-même acteur et auteur, Molière, s'installe à Paris et cherche à se faire place entre les deux théâtres qui se partagent la faveur publique. Quel sujet choisit-il pour sa première

1. Voir, dans la *Revue des Deux Mondes* du 1er novembre 1886, son étude sur l'*Influence des femmes dans la littérature française* (recueillie dans ses *Questions de critique*, 1889).

pièce? une attaque directe, à fond, contre la société polie, c'est-à-dire contre la partie du public qui est tout pour les auteurs de second ordre et que ceux du premier eux-mêmes flattent et ménagent. Il affiche *les Précieuses ridicules.* N'est-ce pas une grosse imprudence? Si la pièce réussit, ne va-t-elle pas compromettre irrémédiablement l'avenir de l'auteur par l'éclat même du succès? En effet, au bruit des applaudissements se mêlent des éclats de colère; c'est un déchaînement de critiques ardentes, une hostilité qui ne s'épuise plus; les originaux visés vont jusqu'à provoquer l'interdiction de la pièce, et il faut que le jeune roi intervienne en sa faveur. Mais, à côté de l'ancien public qui s'indigne, un nouveau se révèle qui approuve, si nombreux, si puissant, qu'il permet au poète de braver les fureurs et de redoubler ses coups. Dès lors, dans la variété de ses pièces, Molière ne manque pas une occasion d'assurer sa victoire. *La Critique de l'École des femmes*, qu'est-ce autre chose qu'une nouvelle attaque, beaucoup plus sérieuse, contre les mêmes originaux, c'est-à-dire la société exclusive et dédaigneuse, qui ne veut ni du naturel comme trop bas, ni de la franchise comme brutale, ni de la simplicité comme grossière, qui s'est fait une habitude, puis une règle, du raffinement et de la prétention? C'est ensuite *l'Impromptu de Versailles*, où elle a sa part, et très large; puis *le Misanthrope*, dans lequel Célimène, Oronte et les marquis sont de vrais précieux; puis *la Comtesse d'Escarbagnas*, caricature provinciale de l'espèce, enfin *les Femmes savantes*, où le poète s'en donne à cœur joie et tire des ridicules précieux tout ce qu'ils peuvent fournir.

Molière n'était pas le seul à mener cette campagne. Du jour où un débutant comme lui, Boileau, lui avait adressé les *Stances sur l'École des femmes*, une étroite fraternité littéraire unissait les deux écrivains. Moins redoublées et moins efficaces en apparence que celles de Molière, les attaques de Boileau sont, en réalité, suivies avec plus d'insistance, et elles portent avec la même sûreté; ou plutôt chacun d'eux, livrant une même bataille, se réserve son rôle dans l'action et choisit ses ennemis : tandis que Molière s'attaque surtout aux coteries, Boileau ruine la réputation des écrivains que ces coteries ont illustrés. A l'occasion, il dira son mot sur les précieuses : ainsi dans la satire contre *les Femmes*, où il les peint en quelques vers si pleins et si justes; mais, d'ordinaire, il procède d'une autre façon, amenant au cours de son sujet le nom de quelque auteur cher à « la secte façonnière », le quittant, le reprenant en quelque boutade inattendue. C'est une pluie de traits, intermittente pour chacun, continue pour tous. Comme son ami, Boileau reconnaît sa victoire à la sympathie chaleureuse d'un nouveau public; il déplace l'opinion littéraire et prépare l'avènement d'une nouvelle littérature dont il aura été le héraut.

Ce public auquel s'adressent Molière et Boileau n'est pas une nouvelle classe prenant la place d'une autre plus relevée : c'est le résultat d'une fusion générale des classes, où la société polie entre pour sa part, rien que pour sa part, et pas même toute la société polie, mais une partie seulement, la meilleure, celle dont les préférences sont le moins étroites et les goûts le moins exclusifs. Par l'effet d'une

longue évolution historique, à la suite de la Fronde — épreuve redoutable d'où la royauté est sortie victorieuse, mais qui a bouleversé tant de choses, mis en jeu tant de passions, instruit et formé une génération si bien trempée, — par l'influence personnelle d'un grand roi, une transformation dont profite la littérature s'opère dans la sociéte française et amène une période d'équilibre entre les diverses forces de la nation. Ces éléments jadis rivaux ou ennemis, noblesse, parlement, clergé, bourgeoisie, se subordonnent peu à peu à un même pouvoir et sont réduits à une action commune. Par cela même, un grand nombre de barrières jusqu'alors très élevées, souvent infranchissables, s'abaissent de classe à classe. Avant Louis XIV, la société française se composait de catégories ayant chacune ses goûts, ses préjugés, ses plaisirs, son genre de vie : il y avait la haute aristocratie, puis la moyenne, puis la basse; la robe, grande et petite; quatre ou cinq étages de bourgeoisie; chacune enfermée dans son orgueil, méprisée et méprisante, exclue du degré qui lui était supérieur, défendant l'accès de celui qu'elle occupait. A partir de 1660, les différences de fortune et de rang ne disparaissent pas, mais elles s'atténuent; surtout elles n'opposent pas les mêmes obstacles à une pénétration réciproque des classes. Le roi, d'abord, attire à la cour tout ce qui a quelque valeur héréditaire ou personnelle; bien des gens s'y rencontrent qui jusqu'alors s'évitaient. Ceci est bien connu; mais parcourez les écrits du temps et vous verrez combien, à la ville, se multiplient les relations entre les diverses classes et la facilité pour chacun de con-

naître celle dont il n'est pas. De là un affaiblissement graduel dans l'influence particulière de tel ou tel monde et une force nouvelle qui naît, l'opinion générale, dont l'action, plus ou moins visible, s'exerce en tout, mais se fait particulièrement sentir dans la littérature.

Voyez alors de quelle manière se servent de ce public les deux écrivains que je citais tout à l'heure. Molière fait tourner au profit de sa liberté les préférences particulières de chaque classe, les opposant pour les annihiler, s'appuyant sur le parterre pour résister aux gens du bel air, sur la cour contre les purs hommes de lettres, le plus souvent mettant dans chaque pièce de quoi plaire à tout le monde. De même Boileau, qui a des amis partout, à la cour, à la ville, au Palais, au Marais, chez les jésuites, chez les jansénistes, et qui leur dit à tous leurs vérités.

A un public ainsi composé ne peuvent plus suffire ni les gens chers aux précieux, ni les procédés littéraires employés jusqu'alors par la majorité des écrivains. Le champ de la littérature s'élargit; les genres en faveur baissent ou disparaissent; d'autres, trop négligés ou exceptionnels, passent au premier plan. Moins de petits poèmes, de petites pages de prose limée et léchée, moins de maximes et de portraits, moins de ces petits sujets sans importance propre. Lorsqu'on veut être lu de tous, il faut parler une langue que tous puissent comprendre, exprimer des sentiments que tous puissent éprouver. Pour cela, il faut penser droit et franc, écrire simple et large, étendre le champ de son observation aussi loin que les limites de la société, la représenter en des pein-

tures vivantes, l'entretenir de ses passions permanentes et de ses grands intérêts. Franchise et vérité, telle pourrait être la devise de la littérature qui commence; aussi écoutez celui de tous ces écrivains qui a vu le plus clair dans l'esprit et les œuvres de ses contemporains comme dans son propre talent; écoutez Boileau :

> Sais-tu pourquoi mes vers sont lus dans les provinces,
> Sont recherchés du peuple et reçus chez les princes?
> Ce n'est pas que leurs sons, agréables, nombreux,
> Soient toujours à l'oreille également heureux,
> Qu'en plus d'un lieu le sens n'y gêne la mesure
> Et qu'un mot quelquefois n'y brave la césure :
> Mais c'est qu'en eux le vrai, du mensonge vainqueur,
> Partout se montre aux yeux et va saisir le cœur,
> Que le bien et le mal y sont prisés au juste,
> Que jamais un faquin n'y tint un rang auguste.
> Et que mon cœur, toujours conduisant mon esprit,
> Ne dit rien aux lecteurs qu'à soi-même il n'ait dit.
> Ma pensée au grand jour partout s'offre et s'expose,
> Et mon vers, bien ou mal, dit toujours quelque chose.

Comédie de mœurs et de caractère, tragédie psychologique et passionnelle, histoire, morale, éloquence de la chaire, tout s'inspirera des mêmes idées. Et, à côté de Boileau, à côté de Molière, qui renonce de plus en plus à l'imitation étrangère et à la fiction romanesque pour peindre le monde et la vie tels qu'ils sont, voici venir Racine, jettant sur la scène les passions toutes frémissantes et d'une vérité si terrible que la peinture en serait pénible sans la suprême beauté dont l'art la revêt; La Fontaine, qui voit tout sans avoir l'air de rien regarder et fait entrer dans le plus conventionnel et le plus étroit des cadres l'observation la plus libre et la plus complète; Bossuet, Bourdaloue, prenant dans les droits de leur

ministère celui de tout dire, montrant la nature et Dieu immuables et souverains derrière les apparences, les mensonges et les vaines pompes avec lesquels l'homme s'efforce de les voiler. Et, si grands que soient les auteurs, leurs sujets les dominent encore : Molière est bien grand, mais ces éternelles questions de l'éducation et du rôle social des femmes, de l'hypocrisie, de l'avarice, de la peur de mourir, sont encore plus grands que lui; bien sublime est Bossuet, mais la foi et la morale qu'il défend ne sont-elles pas supérieures, à ses yeux et aux yeux de son auditoire, à ce qu'il en peut dire de plus sublime? De même, les souffrances de l'état social survivent, avec tout leur intérêt, à un La Fontaine; les lois du beau littéraire, à un Boileau; l'amour, à un Racine. Dans cette préoccupation des grands sujets et cette lutte loyale avec eux est la grandeur littéraire du XVIIe siècle.

Et remarquez que, malgré ces tendances pratiques des écrivains — oui, pratiques; le mot n'est pas pour m'effrayer, mais l'expliquer m'entraînerait trop loin, — malgré, dis-je, ces tendances pratiques des écrivains, malgré la subordination des auteurs aux sujets, les questions de forme, essentielles en art, ne perdent rien à leurs yeux de leur importance. Ceux mêmes qui ont l'air de n'y pas songer, comme un Bossuet ou un Saint-Simon, en leur libre manière, s'en préoccupent beaucoup à leur insu, car tel est leur souci de la vérité qu'ils s'efforcent toujours d'amener leur pensée à ce degré de précision, de justesse et de force où les mots qui l'expriment sont eux-mêmes les plus précis, les plus justes et les plus forts que la langue

puisse fournir, où la forme vaut la pensée, car elle fait corps avec elle. Pour ceux qui raisonnent leurs procédés, quels scrupules et quels soins, quelle poétique loyale, quelle idée de l'art! Boileau tout à l'heure ne faisait bon marché de la forme que par rapport à la pensée : lorsqu'il s'agit de la forme seule, vous savez comme il en parle et l'importance qu'un mot mis en sa place avait pour lui. Mêmes scrupules chez Molière ne jugeant pas ses pièces dignes de l'impression, comme trop imparfaites de style. Que dire de La Fontaine ou de La Bruyère? Tous ont pour la parole le même respect que pour la pensée.

IV

Plusieurs des noms que je viens de citer nous indiquent déjà par eux-mêmes le profond changement qui s'est opéré dans la condition des écrivains. Il y a, parmi ceux qu'ils désignent, moins d'hommes de lettres, et pour quelques-uns, les plus grands, la littérature, loin d'être leur fin dernière, serait plutôt un des moindres intérêts de leur vie; d'autres, en s'y donnant tout entiers, l'exercent d'une façon assez nouvelle; somme toute, le pur écrivain, tel que nous l'avons vu jusqu'ici, ne se retrouve pas.

Qu'est-ce que Molière, en effet? un comédien et surtout un comédien pour qui le souci de la gloire littéraire vient bien après la passion du théâtre. Qu'est-ce que Bossuet? un évêque doué d'éloquence et qui met cette éloquence au service de la religion : si peu homme de lettres que, lui non plus, ne fait rien pour

prolonger par le livre le retentissement de sa parole et que la moitié de son œuvre est posthume. Déjà plus sensible au plaisir de se voir imprimé, Fénelon n'en reste pas moins, et par-dessus tout, prélat, grand seigneur et ambitieux. Formés par l'épreuve et tournés vers des passe-temps littéraires dignes de grands esprits, d'anciens précieux, comme Retz et La Rochefoucauld, composent des mémoires ou des recueils de maximes dans lesquels le goût ancien est singulièrement transformé. Les femmes mêmes qui écrivent après avoir plus ou moins hanté les salons précieux ne sont aucunement femmes de lettres ; et pourtant vous savez par quelle pente rapide une femme qui écrit glisse aux travers habituels de la gent porte-plume. Entre une Scudéry et une Sévigné, entre une Grande Mademoiselle et une Maintenon, il y a un abîme qui vient non seulement de la différence de talent, mais encore de l'usage qu'elles font de la littérature. C'est l'amour maternel, le goût de l'observation, la chaleur d'âme, le besoin de répandre au dehors un flot de sentiments et d'idées, qui conduisent peu à peu Mme de Sévigné à passer une part notable de sa vie devant une table à écrire ; c'est le goût de l'éducation, un sentiment très vif de l'amitié et le désir de communiquer autour d'elle sa propre santé morale, qui nous ont valu les lettres de Mme de Maintenon. Enfin, pouvons-nous voir un littérateur de métier dans Saint-Simon, pour qui le besoin d'écrire n'est qu'un échappement aux colères qui bouillonnent dans son âme, un aliment à l'activité de génie qui le dévore?

Quant aux purs hommes de lettres, ils ont beau

vivre par et pour la littérature, comme leurs devanciers de l'âge précédent, tout autre est leur genre de vie, et c'est grand profit pour la littérature. D'abord, l'habitude se perd de demander assistance aux grands seigneurs; c'est le roi qui se charge de la protection des écrivains, et vous savez quelle haute bienveillance, quel tact, quelle bonne grâce, quel sentiment de la dignité des lettres il apporte dans ce rôle. Il n'écrit pas lui-même ; il n'a d'autre système littéraire que le goût instinctif du grand et du vrai : avantage inappréciable pour les écrivains, qui n'ont plus à subir des préférences gênantes comme au temps de Richelieu. Lorsque le roi diffère d'opinion avec Boileau, il a le bon goût de terminer le débat en disant : « Vous vous y entendez mieux que moi ». Bientôt, voilà les moindres écrivains qui s'émeuvent; il ne leur suffit plus d'être rentés par un grand seigneur et bien accueillis chez Philaminte : ils sont prêts à quitter leurs anciens protecteurs. Et comme le roi et la cour ne se pressent pas de les appeler, quelle amertume chez Trissotin !

> Ce que je vois, monsieur? C'est que pour la science
> Rasius et Baldus font honneur à la France,
> Et que tout leur mérite, exposé fort au jour,
> N'attire point les yeux et les dons de la cour.

Ainsi l'orientation de la littérature change avec la condition des écrivains; l'horizon s'élargit pour ceux-ci et pour celle-là; les lettres étaient un passetemps de salons, elles deviennent affaire d'État; les littérateurs étaient gens de domesticité princière, ils deviennent gens du roi, au sens le plus

élevé du mot : or, en ce temps, le roi c'est la France.

Ce double changement est d'un si puissant effet qu'il préserve les purs littérateurs de défauts dont, quelques années auparavant, ils eussent fatalement subi la contagion et qu'il impose une nouvelle façon d'écrire à ceux-là mêmes que de vieilles habitudes ou les circonstances retiennent au service de l'ancien public. Supposez Racine débutant vers 1640 : avec le caractère que nous lui connaissons et quelques-unes de ses tendances d'esprit, je le vois accueilli, caressé et gâté par les salons, prenant, certes, la place due à son génie, mais versant pour toujours, je le crains (beaucoup plus, en tout cas, qu'il ne le fit plus tard), vers l'élégance un peu molle, l'excès de politesse, la fadeur, le jargon amoureux. Au contraire, entre Boileau et Molière, fortifié par leurs conseils ou leur exemple, admis dans une cour où la convention ne bride qu'à moitié la nature, il se dégage rapidement du romanesque et du précieux. Paresseux et d'assez mauvaise tenue, La Fontaine obtient peu du roi ; il continue à tout attendre de la protection des grands, et je vois bien ce que son caractère y perd, mais je vois encore mieux ce que gagne son génie à suivre la direction nouvelle de l'esprit littéraire. Qu'a-t-il écrit avant 1660? les *Contes*; mais La Fontaine vaut surtout par les *Fables*; or c'est en 1668 qu'il en publie le premier recueil, et c'est Boileau qui lui a trouvé un éditeur. Prenez enfin un des derniers grands écrivains du siècle, La Bruyère. C'est un domestique de grand seigneur; mais supposez-le privé de la fréquentation de Versailles : je vois disparaître les meil-

leurs chapitres des *Caractères*. D'autre part, je trouve dans sa condition la principale cause de cette amertume qui n'est pas précisément un charme de son talent.

Moins d'hommes de lettres réduits à leur métier, plus d'hommes d'action devenus auteurs et faisant profiter la littérature de leur expérience directe de la vie, la littérature s'adressant à la société tout entière et non plus à une part de la société, prenant tout l'homme et non une part de l'homme, voilà donc ce que nous montre la seconde moitié du XVIIe siècle. Je dois ajouter que, par le fait de ces changements, les écrivains, loin de se trouver diminués, se trouvent grandis. Et, comme termes extrêmes de l'opinion qu'ils se faisaient de la littérature et d'eux-mêmes, Molière nous fournira l'un et Racine l'autre. Écoutez le premier dans *la Critique de l'École des femmes* :

La cour a quelques ridicules, j'en demeure d'accord; mais, ma foi, il y en a un grand nombre parmi les beaux esprits de profession; et si l'on joue quelques marquis, je trouve qu'il y a bien plus de quoi jouer les auteurs et que ce seroit une chose plaisante à mettre sur le théâtre que leurs grimaces savantes et leurs raffinements ridicules, leur vicieuse coutume d'assassiner les gens de leurs ouvrages, leur friandise de louanges, leurs ménagements de pensées, leur trafic de réputation et leurs ligues offensives et défensives, aussi bien que leurs guerres d'esprit et leurs combats de prose et de vers.

Écoutez maintenant Racine faisant à l'Académie française l'éloge des lettres dans la plus belle phrase

peut-être, la mieux faite de main d'ouvrier qui soit sortie d'une plume française :

Que l'ignorance rabaisse tant qu'elle voudra l'éloquence et la poésie et traite les habiles écrivains de gens inutiles dans les États, nous ne craindrons point de le dire à l'avantage des lettres : du moment que des esprits sublimes, passant de bien loin les bornes communes, se distinguent, s'immortalisent par des chefs-d'œuvre, quelque étrange inégalité que durant leur vie la fortune mette entre eux et les plus grands héros, après leur mort cette différence cesse. La postérité, qui se plaît, qui s'instruit dans les ouvrages qu'ils ont laissés, ne fait point de difficulté de les égaler à tout ce qu'il y a de plus considérable parmi les hommes, fait marcher de pair l'excellent poète et le grand capitaine.

Racine marquait ainsi la place d'une grande littérature dans un grand siècle; Molière, lui, définissait avec un juste mépris l'espèce littéraire qui avait rempli l'époque précédente, dont ses amis et lui-même avaient pour un temps ruiné l'influence, mais qui ne pouvait pas disparaître, car son existence tient, hélas! à celle de la littérature elle-même.

Rien n'est plus rare en histoire, dans toute sorte d'histoire, que la fin complète d'un état de choses. Si les révolutions politiques sont radicales à la surface, que de restes du passé elles laissent subsister dans les profondeurs d'un organisme social! De même pour les révolutions du goût. Après *les Précieuses ridicules* et *les Femmes savantes*, après les satires de Boileau, il y eut encore des écrivains de coteries et des salons; bien diminuée était l'importance des uns

et des autres, mais ils faisaient à la littérature nouvelle une guerre acharnée : ils se déchaînaient contre *l'École des femmes*, ils faisaient tomber *Phèdre*. Et lorsque Molière fut mort, que Racine eut quitté le théâtre, que Boileau, « vieux lion triste et malade », se fut enfermé dans une retraite silencieuse; lorsque Louis XIV et la cour tournèrent à l'austérité et que les plaisirs de l'esprit ne furent plus la parure des fêtes royales; quand une grande génération d'écrivains et un grand règne eurent donné tout ce qu'ils pouvaient donner, voilà que les salons reprirent la direction de la littérature avec une rapidité bien instructive. La dernière héritière directe de l'hôtel de Rambouillet, Mlle de Scudéry, n'était pas encore morte que l'hôtel renaissait chez la marquise de Lambert. En même temps le pur homme de lettres reparaissait; Fontenelle en fut le premier type et le plus complet. Un nouveau siècle littéraire commençait, sur lequel devaient régner les littérateurs et les salons.

N'y a-t-il pas là une contradiction avec la thèse que je viens de soutenir? Jamais la littérature n'exerça une plus profonde influence sociale qu'au XVIIIe siècle, et jamais, semble-t-il, elle ne prit son inspiration et son point d'appui dans une portion plus restreinte de la société. Mais ici encore, malgré les apparences contraires, la composition du public et la condition des écrivains expliqueraient la profonde différence qui sépare non plus les deux moitiés du siècle, mais les écrivains eux-mêmes : les uns, très grands, qui s'adressent à tous ceux qui lisent; les autres, de réputation plus ou moins bruyante, mais

de second ordre, et qui n'écrivent que pour des cercles particuliers. Je n'ai pas l'intention de reprendre ma thèse à leur sujet et je m'arrête au seuil du XVIIIe siècle.

Janvier 1887.

LE XVIIIe SIÈCLE

ET LA CRITIQUE CONTEMPORAINE [1]

Messieurs,

Il y a quatre ans, j'avais l'honneur d'enseigner ici la littérature française, lorsque le choix du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts me fit interrompre cet enseignement pour des fonctions administratives. Je conservais l'intention arrêtée de le reprendre un jour; j'y reviens aujourd'hui, avec une profonde reconnaissance pour ceux qui m'ont confié ou continué ces fonctions, comme pour ceux avec qui elles m'ont mis en rapport. Je remercie M. le Ministre qui, en m'autorisant à remonter dans ma chaire a voulu me conférer un titre nouveau ; M. le Directeur de l'Enseignement supérieur, dont la bienveillance a secondé les intentions du ministre; la Faculté des lettres qui, pendant mon éloignement, maintenait le lien qui m'attachait à elle et que je regardais comme un grand honneur. Mes anciens auditeurs

1. Leçon d'ouverture du cours de littérature française, à la Faculté des lettres de Paris, le 11 décembre 1891.

m'avaient fait de leur sympathie une chère habitude. Tous mes efforts auront pour but de mériter encore de votre part l'intérêt avec lequel ils voulaient bien m'écouter.

C'est pour les seuls étudiants que je parlais; c'est pour eux, surtout, que je me propose de parler encore. Je n'ignore pas les nouveaux devoirs que m'impose un cours public, mais le premier de tous me paraît être de poursuivre, avec l'auditoire régulier de la Faculté des lettres, un enseignement où la simple curiosité trouve la moindre part et qui s'inspire surtout d'une notion nette de ce que doit être l'enseignement supérieur dans notre pays. Je me propose donc, Messieurs les étudiants, dans les travaux dont je vous apporterai les résultats, de rechercher, avant tout, ce qui doit être, au point de vue littéraire, l'aliment intellectuel de la jeunesse française, c'est-à-dire de vous présenter des ensembles, de parcourir avec vous des époques complètes, de m'attacher aux œuvres capitales et d'établir leurs rapports réciproques, de vous inspirer le désir de connaître vous-même, par un commerce personnel, les grands esprits que nous étudierons ensemble, enfin de vous montrer la suite des idées qui, par un échange continuel, naissant de la littérature et lui donnant naissance, sont comme les états successifs de l'âme française. Ailleurs, je me souviendrai que vous avez des examens à subir; ici, je vous demande la permission de l'oublier. Je crois bien que la meilleure préparation à ces examens, c'est, en somme, le cours désintéressé et sans application immédiate, mais il importe à la sincérité comme à l'effet de nos

études d'écarter toute préoccupation qui n'ait pas pour objet ces études elles-mêmes et ce qui peut les rendre plus complètes, plus élevées et plus libres.

I

Avec vos devanciers, Messieurs, j'avais conduit l'histoire de la littérature française jusqu'au début du XVIIIe siècle. Je la reprends au même point, car le sujet que j'allais traiter me semble offrir un double intérêt, l'un permanent, l'autre actuel. Il importe, aujourd'hui, d'avoir une opinion raisonnée sur le XVIIIe siècle; il y va non seulement de notre instruction littéraire, mais de nos convictions morales.

Dans sa grande majorité, la génération qui a précédé la nôtre n'aurait même pas songé à poser la question que j'indique. Si elle étudiait le XVIIIe siècle, ce n'était pas pour y chercher des convictions, car, ces convictions, elle les avait déjà; elle croyait à la grandeur des écrivains de ce temps et à la générosité de leurs idées. Le seul titre de ce siècle évoquait pour elle une idée précise; elle acceptait d'indispensables réserves sur le mérite littéraire des œuvres, mais, au total, elle croyait retrouver dans les résultats impersonnels et généraux ce qu'elle était obligée d'abandonner dans les résultats individuels et partiels. Elle se reposait sur deux définitions fameuses, l'une de Michelet, qui appelait le XVIIIe siècle « le grand siècle », l'autre de Gœthe, qui l'appelait « le siècle des idées »; elle acceptait, dans ses conclusions générales, la belle enquête poursuivie, ici même, par

Villemain, qui voyait dans ce siècle l'inventeur et l'initiateur, par la littérature, des idées de liberté et de justice sociale d'où la Révolution française devait sortir et, par elle, un monde nouveau, meilleur que l'ancien et plus digne de l'homme.

Le temps de cette quiétude intellectuelle est passé. Sous toutes ses formes — littéraire, historique, morale, philosophique, — la critique a beaucoup travaillé sur le XVIIIe siècle; elle a renouvelé la connaissance de son objet et elle nous propose de nouvelles conclusions, entièrement opposées à celles que la France libérale et lettrée avait acceptées pendant longtemps. Entre les critiques dont je parlais tout à l'heure et ceux de notre temps, bien des réserves avaient été faites sur le jugement porté par les premiers. Nisard, avec l'élévation, comme aussi la sévérité dédaigneuse de son goût, Sainte-Beuve, dans sa pénétrante curiosité, s'exerçant sur tout le domaine de notre littérature, avaient établi : le premier, que le centre de la perfection littéraire, dans notre pays, était au XVIIe siècle et que ce temps l'emportait de beaucoup, pour la beauté des œuvres sur le siècle suivant; le second, que la valeur de celui-ci tenait surtout à des résultats généraux. Mais Nisard trouvait encore beaucoup à admirer dans le siècle de Montesquieu, de Voltaire, de Rousseau, de Diderot et de Buffon; Sainte-Beuve confirmait la grandeur des idées nées dans ce siècle et le progrès qu'elles avaient réalisé.

Et voilà qu'aujourd'hui nous nous trouvons en présence d'affirmations contraires, très neuves et très hardies, déconcertantes et parfois irritantes, mais

dignes d'un examen très attentif, aussi bien par l'intérêt des questions que par l'autorité et la conviction de ceux qui les traitent. J'ai nommé tout à l'heure les historiens de la littérature dont les jugements avaient constitué une opinion favorable au XVIII[e] siècle; je serai plus réservé à l'égard de ceux qui soutiennent la thèse contraire. Ceux-ci sont nos contemporains, et comme une chaire de Sorbonne ne saurait donner place à la polémique personnelle, il vaut mieux, je crois, discuter les théories en elles-mêmes sans mettre en cause les noms de leurs auteurs [1]. Ai-je besoin d'ajouter que je traiterai sérieusement ces choses sérieuses, avec tout le respect que méritent des hommes de talent et de conscience? Outre que je m'honore de compter plusieurs d'entre eux au nombre de mes amis, j'estime que leur œuvre, lors même que nous aurons à en contester les résultats, était nécessaire, et que la contradiction doit montrer de la reconnaissance envers eux. Rien n'est plus stérile et plus dangereux en critique que les opinions toutes faites; or ils nous obligent à faire

1. Un livre peut, à cet égard, être moins réservé qu'une leçon publique. Les auteurs qui ont renouvelé, dans ces derniers temps, l'étude du XVIII[e] siècle, sont notamment, en France, MM. H. Taine, F. Brunetière et Em. Faguet; au cours de la discussion qui va suivre, j'aurai plusieurs fois à les citer. A l'étranger, dans la Suisse romande, un critique de haute valeur morale et de grand sens littéraire, A. Vinet, trop peu connu en France, avait commencé, dès 1833, une étude impartiale du temps qui nous occupe dans une série de cours professés à Bâle et à Lausanne. Deux volumes ont été publiés sur ce sujet, en 1851, d'après ses notes et celles de ses élèves, sous le titre d'*Histoire de la littérature française au XVIII[e] siècle*. C'est une histoire nécessairement fragmentaire et incomplète, mais dont les moindres pages sont d'un grand intérêt.

l'examen des nôtres; ils en renouvellent l'intérêt et, quelle que soit la conclusion à laquelle nous devions nous arrêter, ils nous obligent à défendre, c'est-à-dire à prouver, des convictions qui intéressent, vous le sentez bien, avec nos préférences de lettrés, nos principes de citoyens. Ai-je besoin d'ajouter aussi que, dans un enseignement littéraire, je ferai seulement de la littérature et que jamais, dans mes paroles, il n'y aura d'arrière-pensée politique, si étroitement lié que soit notre sujet à des questions toujours présentes? Outre que la politique, en littérature comme en philosophie et en histoire, est une grande conseillère d'erreur, elle est essentiellement intéressée, contingente et passagère. La littérature est d'autant plus elle-même qu'elle est le contraire de tout cela.

Le premier en date des critiques dont je parle, grand esprit, créateur d'une puissante méthode, écrivain de premier ordre, étudiant l'ancien régime et les causes de sa ruine, les voyait bien où elles étaient [1]. Dans les abus, d'abord, énormes et intolérables, puis dans les idées nouvelles, exprimées et répandues par une série d'écrivains, dont il ne pouvait s'empêcher d'écrire, en nommant les quatre principaux, Montesquieu, Voltaire, Diderot et Rousseau : « l'Europe moderne n'en a pas de plus grands ». De ces abus je dirai peu de chose; outre qu'ils appartiennent à l'histoire plutôt qu'à la critique littéraire, ils sont si généralement constatés que, les énumérer

1. H. Taine, *les Origines de la France contemporaine,* 1876-1891.

une fois de plus sans les étudier en détail, ce serait tomber dans le lieu commun. Il suffira de rappeler que l'ancien régime était chose condamnée dès 1750 [1] et vouée à une ruine prochaine; que rien ne pouvait restaurer un édifice désormais inhabitable et que, pour en reconstruire un autre, il fallait une révolution. Or, les souffrances étaient si vives que cette révolution devait être non seulement politique, mais sociale, c'est-à-dire renouveler de fond en comble la société, depuis ses fondements, religion, famille et propriété, jusqu'à la notion même du gouvernement, jusqu'aux plus simples rouages de l'administration. Je ne m'attache pas davantage à montrer ce qu'il y a de contradictoire, après avoir très clairement expliqué ces abus et la nécessité de cette révolution, à s'étonner que la chute de l'ancien régime ait été poursuivie à travers les pires excès, comme si, pour répéter le mot fameux, on pouvait faire des révolutions « à l'eau de rose », et si, pour détruire un état social fondé sur le droit de conquête [2], il ne fallait pas une conquête nouvelle, c'est-à-

1. Cette date marque la publication des premiers volumes de l'*Encyclopédie*, c'est-à-dire de la plus redoutable machine de guerre dirigée contre le régime royal et catholique. A partir de ce moment, la lutte s'engage avec des moyens et un but déterminés; par le seul fait de cette publication, les pouvoirs publics dénotent leur impuissance; l'écroulement final n'est plus qu'une affaire de temps.

2. M. Brunetière (*Un récent historien de la Révolution française*, II, dans *Histoire et littérature*, t. III, 1887) remarque justement que le système monarchique et surtout le système féodal, d'après leurs théoriciens — Boulainvilliers, Saint-Simon, Fénelon, — « tiraient leur origine et leur titre non pas d'aucune obligation de faire et d'aucun service public ou rendu ou à rendre, mais d'une conquête analogue à celle de l'Angleterre

dire la guerre, avec tout ce que ce mot comporte, par définition, de ruines et de sang, avec l'atrocité propre aux guerres civiles. On peut, on doit déplorer ces excès, mais s'en étonner est quelque peu naïf; ils étaient dans la logique inexorable des choses [1].

Restent les idées. La littérature et l'esprit du XVII[e] siècle reposaient essentiellement sur l'autorité, c'est-à-dire la tradition, s'exerçant dans le triple domaine de la religion, de la politique et des lettres.

par ses envahisseurs normands, de l'empire grec par les Turcs ou du Mexique par les hardis et avides compagnons de Cortez ». Il y avait donc deux races en France, les vainqueurs et les vaincus. A cette thèse insolente, Sieyès répondait dans sa brochure fameuse : « Pourquoi le tiers ne renverrait-il pas dans les forêts de la Franconie toutes ces familles qui se vantent d'être issues de la race des conquérants?... En vérité, si l'on tient à vouloir distinguer naissance et naissance, ne pourrait-on pas révéler à nos pauvres concitoyens que celle que l'on tire des Gaulois et des Romains vaut autant que celle qui viendrait des Sicambres? Oui, dirait-on, mais la conquête a dérangé tous les rapports, et la noblesse a passé du côté des conquérants! Eh bien! il faut la faire repasser de l'autre côté; le tiers deviendra noble en devenant conquérant à son tour. » M. Brunetière conclut : « Quelle transaction équitable, mais surtout pacifique, pouvait-il bien y avoir entre une majorité de « vaincus » et une minorité de « vainqueurs », qui s'étaient mis d'eux-mêmes, pour être vraiment vaincus, dans l'absolue nécessité d'être conquis à leur tour? Quand on ne reconnaît de droit que celui du plus fort, ne s'enlève-t-on pas le droit de protester contre l'emploi de la force? Ayant proclamé la guerre, n'est-il pas juste et selon la nature qu'on en souffre les lois? » Le même auteur rappelle que, bien plus tard, M. de Montlosier n'hésitait pas à reprendre la thèse de Boulainvilliers et qu'Augustin Thierry ripostait en développant les fières paroles de Sieyès.

1. Le livre de M. Taine a soulevé bien des colères et, sauf de rares exceptions, il a été plus injurié que critiqué. Il importe de lire, surtout au point de vue auquel je me place dans le présent travail, l'étude pleine de sens et de force que lui a consacrée M. Brunetière et que je viens de citer : *Un récent historien de la Révolution française.*

Hautement philosophe, beaucoup plus que le siècle suivant, mais entendant par philosophie la métaphysique, la psychologie et la morale, tandis que le XVIIIe siècle ne verra dans le mot et la chose que le mépris de la tradition et la guerre aux abus, le XVIIe siècle réservait respectueusement tout ce qui touchait aux matières de foi et de politique [1]. Le XVIIIe siècle, au contraire, s'attaque presque exclusivement à ce domaine réservé et prétend s'y installer en maître; il ne reconnaît pas la légitimité des puissances qui en gardent jalousement l'accès; il leur fait une guerre déclarée quand il peut proclamer ses desseins, sourde quand il est obligé de les voiler, acharnée toujours, qu'elle affecte l'impartialité hautaine de Montesquieu ou qu'elle se déchaîne en passion ardente avec Rousseau. A la tradition il oppose la raison, qu'il déclare souveraine, c'est-à-dire qu'à l'expérience et à ses leçons restrictives il substitue

1. Descartes faisait, au début du XVIIe siècle, en 1637, cette double profession de foi, qui devait être celle de son temps : « Ayant appris, comme chose très assurée,... que les vérités révélées qui y conduisent (au ciel) sont au-dessus de notre intelligence, je n'eusse osé les soumettre à la faiblesse de mes raisonnements ». — « Je ne saurois aucunement approuver ces humeurs brouillonnes et inquiètes qui, n'étant appelées ni par leur naissance, ni par leur fortune, au maniement des affaires publiques, ne laissent pas d'y faire toujours en idée quelque nouvelle réformation; et si je pensois qu'il y eût la moindre chose en cet écrit par laquelle on me pût soupçonner de cette folie, je serois très marri de souffrir qu'il fût publié. » (*Discours de la méthode*, première et deuxième partie.) A la fin du XVIIIe siècle, en 1781, dans sa *Critique de la raison pure*, Kant résumait l'œuvre totale du XVIIIe siècle en disant : « Notre âge est vraiment l'âge de la critique où rien ne peut échapper à son tribunal, ni la religion avec sa sainteté, ni la législation avec sa majesté ».

un principe qu'il croit seul légitime : le droit, pour l'homme, de régler son activité intellectuelle et morale et d'arranger sa vie privée et sociale sans autres limites que le droit d'autrui opposé à son propre droit et sans autre raison de ce droit que le droit naturel, abstraction faite de l'histoire et de l'hérédité. En un mot, à l'autorité il substitue la liberté.

II

Telle est, messieurs, l'essence de l'esprit nouveau, c'est-à-dire de l'esprit révolutionnaire, pour l'appeler par son nom. Il résulte d'éléments assez divers. D'abord, le progrès de sciences naturelles, que le XVIIe siècle avait maintenues dans un état d'infériorité [1], et qui aspiraient désormais à la première place. Avec elles, le point de vue change dans l'étude et la connaissance de l'homme; il abandonne la théologie pour se rattacher à la science; les vérités acquises par l'observation remplacent les vérités

1. Voir, sur le dédain et la crainte que le XVIIIe siècle avait pour la science de la nature, et sur leurs causes, Ém. Faguet, *XVIIIe siècle*, avant-propos. — M. Faguet cite à ce sujet deux passages bien curieux. L'un est de Malebranche : « Les hommes ne sont pas faits pour considérer des moucherons, et l'on n'approuve point la peine que quelques personnes se sont donnée de nous apprendre comment sont faits certains insectes, et la transformation des vers.... Il est permis de s'amuser à cela quand on n'a rien à faire, et pour se divertir. » L'autre est de Jansénius : « Il y a, dit-il, une curiosité toujours inquiète, que l'on a palliée du nom de science. De là est venue la recherche des secrets de la nature qui ne nous regardent point, qu'il est inutile de connaître, et que les hommes ne veulent savoir que pour les savoir seulement. »

révélées. L'histoire de l'humanité change aussi de méthode et d'objet; elle emploie la critique, elle cherche les lois sociales. Enfin, l'étude de l'esprit humain, c'est-à-dire de la raison elle-même, la psychologie, subit le contre-coup nécessaire de ces nouvelles études; de spiritualiste et d'idéaliste qu'elle était, elle devient sensualiste et expérimentale.

Voilà pour les idées en elles-mêmes; quant à leur moyen d'expression, elles emploient l'esprit classique, c'est-à-dire un esprit de choix, de mesure, de méthode et de clarté. Cet esprit est par excellence l'esprit du XVIII[e] siècle, encore plus que celui du XVII[e]; on peut même dire qu'il est l'essence de l'esprit français lui-même, le but auquel il tend toujours et qui, selon que cet esprit s'en éloigne ou s'en rapproche, mesure exactement sa décadence ou ses progrès. Il aime les idées générales; il veut s'élever jusqu'à elles; il ne se sert de l'expérience et des notions relatives que comme d'un moyen; il vise à l'absolu. Enfin, il tient par-dessus tout à l'élégance de l'exposition; très préoccupé de la forme, il estime que bien dire équivaut à bien penser ou plutôt que l'un est impossible sans l'autre. Esprit très élevé et très méritoire pour la nation qui a su le réaliser, il est une forme supérieure de l'esprit humain et continue par la France la pensée de Rome et d'Athènes [1]; mais on lui reproche de trop s'éloigner du peuple et de la nature, de trop s'attacher aux caractères généraux et pas assez aux caractères individuels, enfin

1. Voir H. Taine, *les Origines de la France contemporaine, l'Ancien régime*, liv. III.

de conduire à la pure idéologie, c'est-à-dire au dédain de l'expérience.

Les résultats de l'esprit révolutionnaire ne sont pas d'égale valeur et il serait aussi injuste qu'imprudent de les approuver que de les blâmer dans leur ensemble. Parmi ces résultats, il en est au moins deux de très regrettables.

Le premier, c'est l'abandon complet et le mépris affiché de la tradition [1], confondue avec l'autorité, alors qu'elle doit s'en distinguer souvent et qu'elle peut être pour la liberté le plus utile des guides. La tradition, c'est le legs du passé, legs fort mêlé, souvent très lourd de charges et qu'une génération ne saurait accepter que sous bénéfice d'inventaire. C'est aussi, pour le genre humain, le résultat d'une expérience aussi vieille que le monde, l'accumulation des notions acquises, des épreuves subies, des leçons recueillies. Sans elle, tout homme se trouverait, à sa naissance, dans l'état misérable de corps et d'âme où l'humanité primitive lutta et souffrit si longtemps. Vouloir rompre tout à fait avec elle est non seulement la plus dangereuse, mais la plus vaine des chimères, car, à défaut de l'acceptation voulue, l'hérédité naturelle et physiologique se charge de nous imposer la plus grande partie de ce que l'hérédité politique et sociale prétendrait rejeter en bloc. Pour un peuple, en particulier, la tradition nationale c'est la conscience de sa personnalité et de son existence à travers les siècles, c'est la solidarité des générations entre elles pour la grandeur de la patrie. Certes,

1. Voir H. Taine, *les Origines*, etc., III, II, 2.

chaque génération a le droit de vivre pour elle-même et de rejeter une tutelle sénile qui voudrait la réduire à sacrifier les droits du présent à ceux du passé, mais elle compromet sa propre existence et se condamne à une servitude autrement redoutable, celle de ses propres erreurs, si elle ne fait pas servir le passé au présent. Deux mots fameux résument bien les deux côtés de cette grave question. L'un est d'un poète comique, de Molière : « Les anciens sont les anciens et nous sommes les gens de maintenant ». L'autre est d'un philosophe, Auguste Comte : « L'humanité se compose de plus de morts que de vivants ». Des deux solutions de problème, le XVIIIe siècle choisit la plus négative, la plus dangereuse et la plus ingrate; il rompit complètement avec la tradition.

En déclarant la guerre à la tradition, le XVIIIe siècle attaquait aussi l'élément le plus fort de cette tradition, l'autorité religieuse. Il opposait la raison à la foi, ce qui était, en bien des sujets, une absolue nécessité, il s'efforçait d'émanciper la société civile de toute contrainte ecclésiastique, ce qui était le seul moyen d'arriver à la liberté politique. D'autre part, en s'appliquant aux sciences avec prédilection et en les mêlant étroitement à la philosophie, il préparait l'admirable progrès scientifique du XIXe siècle et cette conquête de la nature par l'homme, dont chaque jour accroît les résultats et dont l'imagination elle-même ne peut prévoir l'étendue. Mais, en séparant brusquement la morale de la pensée chrétienne, il renonçait du même coup à l'idée mère du christianisme; il déplaçait le but de la vie, mis par cette morale en dehors et au-dessus de la terre et

qui donnait à la vie présente, comme objet, la préparation de la vie future par la perfection morale, c'est-à-dire la pratique des plus hautes vertus dont l'homme soit capable. De ce chef, il provoquait une décadence morale. Il mettait à la place de l'idée chrétienne le sentiment et l'exercice du droit individuel, avec un égal partage pour tous et chacun des biens de ce monde, sans privilèges héréditaires, sans autre hiérarchie que celle des intérêts humains et terrestres, et la subordination de ce droit au droit social, c'est-à-dire à l'intérêt des hommes vivants en société. Ceci est mêlé de bien et de mal; nous verrons tout à l'heure où risquait de conduire cette dernière théorie.

Enfin, la raison et l'esprit classique s'exerçant sur cette morale individuelle et sociale, arrivaient à la notion abstraite de l'homme et de la société, qui devait trouver sa formule dans la *Déclaration des Droits de l'homme*, lorsque la Révolution eut fait passer les principes philosophiques dans les lois. Désormais, la société, renonçant de plus en plus au principe d'autorité, allait s'établir sur le principe de liberté, et celui d'égalité, conséquence nécessaire du premier. Le droit nouveau, prenant le contre-pied du droit ancien, proclamait la souveraineté de la nation, l'abolitition de la servitude personnelle, la liberté pour chacun de penser et de parler, l'abolition des droits féodaux et de tous les privilèges, de toutes distinctions sociales qui ne seraient pas fondées sur l'utilité commune, l'égalité de tous devant la loi civile et la loi criminelle. Et le législateur déclarait expressément qu'il regardait ces prin-

cipes comme des vérités générales, absolues et nécessaires, « s'adressant à tous les hommes, tous les temps et tous les pays [1] ».

Cette déclaration est toujours le fondement de notre droit public; elle devient chaque jour, et de plus en plus, celui du même droit chez tous les peuples civilisés. Cependant, elle est l'objet d'une critique instamment répétée et considérée comme capitale : on lui reproche d'avoir légiféré pour un « homme abstrait », c'est-à-dire pour une entité métaphysique, une conception intellectuelle sans existence réelle, abstraction faite de toutes les différences qui distinguent les habitants d'un même pays et, à plus forte raison, des pays différents. A cette critique, on a très justement répondu [2] que, dans toutes les sociétés, c'est pour cet homme abstrait que les lois ont été faites, car elles ne peuvent être conçues que pour lui. Quel est le but de la loi, en effet, sinon d'assurer aux hommes vivant en société les moyens de vivre, et peut-on rechercher ces moyens si l'on ne considère les hommes par leurs caractères les plus généraux? Cet argument me semble topique, mais on peut ajouter que, l'honneur de la Constituante, c'est précisément d'avoir voulu élever la loi jusqu'à la notion absolue du droit, non du droit pour un peuple déterminé, mais pour tous les peuples, pour tous les hommes raisonnables et pensants. Là est la grandeur

1. Duport à la Constituante, août 1789.

2. F. Brunetière, *un Nouvel Historien de la Révolution française*, IV. « M. Taine, remarque M. Brunetière, n'a fait là que reprendre, en le renforçant, un argument cher à Joseph de Maistre et à son école. »

de la Révolution française et, par conséquent, du siècle qui l'a préparée [1].

Cette seule constatation infirme singulièrement la valeur des critiques faites à l'esprit de ce siècle, c'est-à-dire à l'esprit révolutionnaire. Le résultat, c'est-à-dire les principes de la Révolution, explique ou excuse tout le reste. Les excès, les crimes, les atrocités commis au nom de ces principes ou même, si l'on veut, conséquence nécessaire de ces principes, du jour où de la théorie il fallut passer à l'application, ne sauraient empêcher que ces principes soient les plus justes, les plus élevés, les plus beaux qui aient été formulés par des hommes. Si les mots de justice, de liberté et d'égalité ont servi à des œuvres de sang, c'est qu'ils ont été interprétés et appliqués par des hommes qui souffraient, qui avaient des passions et surtout qui portaient en eux ce fonds de férocité naturelle que la civilisation atténue, mais qu'elle ne saurait supprimer et qui reparaît dans toutes les périodes de crise et de violence.

Ceci nous amène à relever une autre erreur du XVIIIe siècle, son erreur capitale, mère de toutes les autres. Il croyait l'homme naturellement bon et porté à la vertu, c'est-à-dire à l'exercice du bien; il pensait que, du jour où les injustices sociales auraient été supprimées, et, avec elles, les souffrances imméritées qui aigrissent, il suivrait sa pente naturelle. C'est là

1. Là aussi est la haute supériorité de la *Déclaration des Droits de l'homme* sur la déclaration des droits de 1688, en Angleterre, et sur la Fédération de 1579 en Hollande, que M. Taine (*Ancien régime*, III, IV) lui préfère comme plus concrètes et plus pratiques.

sa grande utopie, celle que Rousseau exprime en cent manières et dont il avait fini par persuader tout son siècle, à force de sophismes, d'éloquence et de passion. A sa suite, les philosophes rendaient la civilisation responsable de toutes les erreurs et de tous les vices de l'homme; or la vérité c'est que la civilisation n'est autre chose que le résultat d'une lutte, aussi vieille que l'homme lui-même et qui ne cessera qu'avec lui, lutte engagée par ce qu'il y a de bon dans sa nature contre ce qu'il y a de mauvais, et que les lois civiles et religieuses ce sont les armes employées dans cette lutte. Ramener l'homme à l'état de nature, c'eût été le désarmer contre lui-même, le livrer à ses propres coups, le condamner au suicide, si la tentative avait réussi.

Heureusement, elle ne réussit pas et, le résultat des efforts du XVIIIe siècle, ç'a été une étape nouvelle de la civilisation, c'est-à-dire un éloignement encore plus grand de la nature et de la barbarie, par les applications de la science, qui sont la forme matérielle de la lutte engagée par l'homme contre la nature, et la conformité plus grande de la loi avec la justice, dont le propre est d'être restrictive, c'est-à-dire de défendre et de punir. L'erreur des philosophes ne produisit donc pas tous ses effets; elle réussit, cependant, à compromettre pour quelque temps un résultat de la civilisation antérieure. Préoccupé de mettre fin à l'avertissement du plus grand nombre par le plus petit et à la tutelle des intelligences, le XVIIIe siècle avait déclaré la guerre non seulement au principe féodal et à l'idée chrétienne, mais à toutes leurs conséquences, sans s'apercevoir

qu'il en était deux du plus grand prix et auxquelles l'humanité ne saurait renoncer sans une profonde déchéance, je veux dire les idées de conscience et d'honneur. Inconnue du Grec et du Romain, l'idée de conscience peut se résumer en ceci, c'est que, en dehors et au-dessus des lois écrites, il y a un droit supérieur pour l'homme, de consulter et de suivre en toutes choses le témoin intérieur de toute son activité, le juge, le recours toujours prêt, auquel il doit soumettre tous ses actes et toutes ses pensées. Ce que lui prescrit ou lui défend ce témoin, ce juge, ce recours donne l'exacte mesure de ce qu'il vaut, non aux yeux d'autrui, mais à ses propres yeux. Aucune force extérieure à l'homme ne doit prévaloir contre les arrêts de la conscience. Quant à l'idée d'honneur, c'est non seulement le raffinement dans le respect de soi-même, la pudeur virile, c'est aussi le sentiment qu'avant de relever d'aucune puissance, l'homme relève de sa propre dignité, qu'il ne peut ni la livrer ni même souffrir que l'on entreprenne sur elle, qu'elle a droit au respect de tous et qu'il doit imposer ou revendiquer ce respect par tous les moyens en son pouvoir, par le sacrifice de ses biens et de sa vie [1].

Or un principe funeste, emprunté aux républiques anciennes et sur lequel repose le *Contrat social*, n'allait à rien moins qu'à la destruction de ces idées. Ce principe, en subordonnant l'individu à l'État et en assurant cette subordination par une implacable tyrannie, faisait consister le bien dans l'abdication de ce que

1. Voir, sur ce sujet, quelques pages admirables de M. Taine, *les Origines de la France contemporaine*, *la Révolution*, t. III, liv. II, chap. II.

le citoyen n'a pas le droit d'abdiquer, sa conscience et son honneur, et, en confondant la vertu avec le devoir civique, il subordonnait la morale à la politique, ce qui est un grand danger individuel et social.

Nous pouvons dire aujourd'hui que, sur ce point, la philosophie politique du XVIIIe siècle a échoué. Si forts sont la conscience et l'honneur, ils sont si bien entrés dans la substance morale, dans tout l'être de l'homme moderne, que la Révolution brisa ses efforts contre leur inébranlable puissance et, l'assaut terminé, ils restèrent debout. Quant au reste, aux autres principes qu'elle a réalisés par les mœurs, la science et les lois, leur victoire est définitive; plus ou moins contestés et limités depuis cent ans, ils règlent encore notre existence, ils aspirent à se réaliser de plus en plus. Ainsi, le mal qui résulte des idées du XVIIIe siècle a disparu et le bien subsiste. Est-il juste, dès lors, de faire leur procès à ces idées et n'ont-elles pas toujours le même droit à notre reconnaissance [1]?

III

J'ai essayé, messieurs, de définir les idées du XVIIIe siècle et d'établir, en même temps, qu'elles étaient entièrement opposées à celles du XVIIe; j'ai

1. Voir, sur les idées de la Révolution et leurs résultats généraux, Jules Barni, *Histoire des idées morales et politiques en France au XVIIIe siècle*, t. I, 1865, première leçon. Le livre est lourd, confus et l'esprit de parti y tient trop de place, mais il est consciencieux, souvent judicieux et toujours utile à consulter.

voulu montrer en quoi elles leur étaient supérieures ou inférieures; j'ai enfin essayé de prouver que, de valeur moindre sur plusieurs points et marquant, de ce chef, une décadence, sur d'autres elles marquaient un progrès.

En est-il des œuvres littéraires comme des idées? Non, et ici le XVII[e] siècle reprend sa supériorité, une supériorité éclatante. N'y a-t-il pas là une contradiction et comment, la matière d'une œuvre étant de qualité moindre, l'œuvre elle-même peut-elle l'emporter comme valeur? C'est que, en littérature comme en art, la forme prime singulièrement le fond. Il s'en faut, du reste, que le développement des idées et le progrès des formes marchent toujours du même pas; tel siècle a pensé grandement et n'a eu que des œuvres médiocres; tel autre, avec quelques idées très simples, a réalisé des œuvres très fortes. C'est le cas du XVII[e] siècle. La plupart des idées sur lesquelles il reposait ont justement perdu l'hégémonie du monde, et pourtant les œuvres qui traduisent ces idées restent comme des modèles désespérants de force, de justesse, d'équilibre et de beauté. Ces œuvres sont classiques, quelques réserves de fonds que nous puissions faire sur elles. Le jour n'est pas encore venu où, malgré la grandeur littéraire de notre temps, d'autres pourront, je ne dis pas les surpasser et les remplacer, mais les égaler et en tenir lieu.

Cette supériorité littéraire du XVII[e] siècle n'a jamais été niée par les critiques éclairés et désintéressés; elle est constatée par tous et se trouve, exprimée ou sous-entendue, dans tous leurs jugements. On peut dire, toutefois, que, jusqu'à ces derniers temps, elle

n'était pas établie avec la hauteur d'idées, l'abondance de preuves et la clarté que l'on est en droit d'exiger d'un jugement définitif. Sauf un ou deux peut-être, tous les critiques qui ont compté de 1800 à 1870 l'admettaient, avec plus ou moins de réserves; aucun, cependant, ne l'établissait de manière à produire la conviction éclairée. Le plus ferme d'entre eux et le plus absolu dans l'expression de cette préférence, Nisard, malgré son talent d'écrivain et la justesse de son goût, persuadait une élite, mais éloignait la foule des adhésions. Avec sa théorie étroite et *à priori* de l'esprit français, il partait d'un principe, je ne dis pas faux, mais contestable, et qui le condamnait, en apparence, à tourner dans un cercle vicieux. En outre, son ignorance de l'histoire, le dédain de ses préférences, un tour d'esprit aristocratique et conservateur dans un siècle de démocratie mettaient en défiance ou inspiraient de l'éloignement. C'est de nos jours que la littérature du XVIIe siècle a été enfin abordée avec la largeur de vues, l'étendue de connaissances et, surtout, la méthode nécessaire pour lui marquer sa vraie place. Cette méthode indispensable, c'est non pas la méthode scientifique, mais une méthode qui, provoquée par l'étude de la nature, passe, avec les modifications nécessaires à son nouvel objet, dans celle de l'esprit. Lentement préparée par une des plus laborieuses existences que je connaisse, essayée et précisée peu à peu, à travers une série d'études partielles qui ont fini par embrasser le développement complet de notre littérature, avec une insistance marquée sur les grandes époques et les grands noms, cette application de la méthode

scientifique à la critique littéraire commence à se formuler définitivement, et son premier résultat a été, je ne dis pas de placer, mais d'affermir, avec preuves à l'appui, le centre et la perfection de notre littérature au centre du XVIIe siècle, depuis ce qu'on a justement appelé « le midi » de Corneille, depuis les débuts de Boileau, Molière, Racine et Bossuet jusqu'à la mort de Louis XIV. Réduite à ses éléments essentiels, cette méthode consiste à transporter dans l'histoire littéraire la doctrine de l'évolution, pressentie par Lamarck, formulée par Darwin, reprise et perfectionnée par Herbert Spencer et Hœckel. Elle enseigne que la littérature se divise en genres, naissant en vertu de lois nécessaires, vivant d'une existence propre, indépendants des caprices de la critique et, jusqu'à un certain point, de la volonté des écrivains. Ces genres ont leurs caractères déterminés, se fixent pour un temps, se modifient, se transforment et, enfin, meurent, lorsque leur puissance de durée et de développement est épuisée [1]. Voilà, messieurs, la théorie dans toute sa simplicité, comme aussi toute sa précision. J'estime, pour ma part, qu'elle est originale et féconde.

Appliquée au XVIIe siècle, cette méthode constate que les genres les plus élevés et les plus conformes au génie français sont arrivés en ce temps à leur

1. Voir l'ensemble de l'œuvre critique de M. Brunetière, 1876-1891, et surtout l'*Évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, t. I, 1890. Ce premier volume, composé de leçons professées à l'École normale, n'embrasse que l'évolution de la critique, mais la leçon d'ouverture contient une exposition complète de la théorie.

plus haut point de perfection; ainsi, dans le domaine de la poésie, la tragédie avec Corneille et Racine, la comédie avec Molière; dans celui de la prose, la philosophie et la morale avec Descartes et Pascal, l'éloquence de la chaire avec Bossuet et Bourdaloue; que, dans les genres secondaires, des qualités exquises de notre race et de notre pays, ont atteint un degré unique de charme et de finesse avec La Fontaine, de force et d'éclat avec La Bruyère, tandis que Boileau, génie borné, mais singulièrement vigoureux, guidait, encourageait et assurait la victoire des genres élevés et des grands écrivains par son courage, sa probité et l'admirable justesse de son sens littéraire.

Si l'on admet cette méthode et si on l'applique au XVIIIe siècle [1], comme la comparaison avec le siècle précédent est facile et comme elle tourne vite à l'avantage de celui-ci! Chaque genre traité par l'un n'est repris par l'autre que pour décliner et mourir; tandis que les plus grands et les plus beaux sont dédaignés ou méconnus.

Ainsi la philosophie. Le XVIIIe siècle se croyait

1. Les admirateurs exclusifs du XVIIIe siècle sentent d'instinct le danger pour leurs préférences d'une étude faite à ce point de vue; ainsi Paul Albert, à qui, je crois, la théorie de l'évolution des genres était fort étrangère et qui disait : « Ce serait un travail d'un intérêt médiocre et le plus souvent sans portée, que de se borner à rechercher les modifications subies alors par tel ou tel genre littéraire; il faut le laisser à ces critiques que les idées épouvantent ou mettent mal à l'aise avec eux-mêmes. » (*La Littérature française au XVIIIe siècle*, 1875, I.) La réflexion est amusante, si l'on songe que ce dédain vise par anticipation un genre de critique qui, loin de craindre les idées et de s'y trouver mal à l'aise, s'y complaît, au contraire, et les aborde avec un courage d'esprit assez méritoire.

essentiellement philosophe, et il n'était si mince écrivain qui ne se crût alors digne de ce titre; en réalité, il ne l'était guère, si vraiment la philosophie consiste surtout dans la métaphysique, la psychologie et la morale. Il n'entendait guère par ce mot que la guerre contre les préjugés. Non seulement il n'a pas de métaphysicien original, mais il dédaigne la métaphysique au point d'en laisser interrompre la suite; il néglige longtemps la psychologie et, lorsqu'il s'y remet avec Condillac, c'est pour la réduire à la théorie de la sensation; sa morale, sauf de rares exceptions, est incertaine, trouble et grossière, lorsqu'elle n'est pas la négation même de ce que ce mot représente [1].

La tragédie, tournée à la pompe lyrique et à la déclamation sentimentale avec Quinault, donne encore avec Voltaire l'illusion de la vie, mais elle perd rapidement ce qu'elle avait acquis de conforme à ses lois constitutives pour reprendre tout ce qu'elle avait rejeté en vertu de ces lois; elle traîne son agonie jusqu'à Ducis.

La comédie se transforme; mais, si cette métamorphose lui donne des forces nouvelles, elle reste

1. Voir Vinet, *Histoire de la littérature française au XVIIIe siècle*, Introduction; il dit, notamment, du XVIIe siècle : « Ce siècle, auquel on a refusé le titre de philosophique, est, au fond, plus philosophique que l'époque suivante, où la philosophie ne sera que de l'analyse et de la critique, et n'aura plus ce caractère spéculatif et désintéressé qui marque les écrits de Descartes et de Malebranche.... Les philosophes du XVIIIe siècle furent d'aussi hardis penseurs que ceux qui leur succédèrent.... Peut-être le scepticisme de Voltaire et de Rousseau nous paraît-il du courage littéraire : Jean-Jacques et ses contemporains se donnent l'apparence de créateurs parce qu'ils détruisent; mais, en soi, l'affirmation n'est pas plus timide que la négation. »

bien loin du degré de perfection où Molière l'avait portée.

L'éloquence de la chaire disparaît et, avec elle, cette magistrale étude de la vie et des passions qui, avec les grands sermonnaires du XVIIe siècle, nous donnait une analyse des passions aussi pénétrante que chez les maîtres du théâtre.

Les genres secondaires de la poésie et de la prose déclinent si complètement qu'il est impossible de rapprocher de La Fontaine ou de La Bruyère un seul des écrivains qui s'y exercent, sans l'écraser, je ne dis pas en le comparant à eux, mais en les nommant.

Voilà pour les pertes. Mais il y a aussi des gains, quelques-uns très considérables. Essayons de les indiquer.

Il serait excessif de répéter que l'histoire et la philosophie de l'histoire naissent avec Montesquieu et Voltaire, dans une littérature qui avait eu Bossuet, mais il est certain qu'elles se transforment, s'élargissent et deviennent plus humaines.

La littérature scientifique, c'est-à-dire les moyens littéraires appliqués à la description de la nature, est élevée, du premier coup, au plus haut degré de perfection par le génie de Buffon.

La comédie renonce avec Marivaux et Beaumarchais à une part de l'héritage de Molière, la plus difficile et la plus méritoire, à vrai dire, la peinture des caractères, mais elle renouvelle l'autre, la peinture des mœurs, avec Beaumarchais, et, avec Marivaux, elle ouvre une veine, à peine indiquée jusqu'alors, de sentiment et de poésie.

Le roman existait déjà, mais c'est avec Lesage et Marivaux qu'il se dégage du conte et de la nouvelle; avec Prévost et Rousseau il étend singulièrement son domaine et prépare l'énorme développement qu'il devait prendre dans notre siècle.

La critique existait aussi, mais confondue avec la poésie, au temps de Malherbe et de Boileau; avec la philosophie, ou ce qu'on appelait encore de ce nom, avec Perrault et Fontenelle; avec le simple exercice de goût chez Voltaire; avec les saillies de l'humeur individuelle, chez Diderot; plus tardive que le roman, elle se constitue après lui, et, comme lui, se prépare à prendre, au XIXe siècle, une place presque aussi considérable que la sienne.

Enfin, dans les dernières années de ce siècle, le moins poétique assurément de notre littérature, la poésie renaît tout à coup, par le sentiment renouvelé de l'antique, avec André Chénier.

IV

Ces résultats sont considérables, messieurs; quelques-uns sont d'une extrême importance, et, les idées mises à part, s'ils ne sauraient permettre au XVIIIe siècle de supporter la comparaison avec celui qui l'a précédé, ils lui assurent encore une place capitale dans l'ensemble de notre littérature. Mais, à côté des genres existants ou créés, il y a le tour particulier de la pensée et de la forme, la direction générale des esprits, la préparation de ce qui doit naître bientôt, et, de ce chef, le XVIIIe siècle mérite encore l'examen.

D'abord, il est une qualité française par excellence, dont, plus qu'aucun autre, il porte l'empreinte; c'est l'élégance, dont la France devint alors l'école universelle et dont ce temps est resté le modèle achevé. A l'élégance se joint tout ce qu'elle donne de charme à la vie sociale. Une longue culture a aiguisé et affiné les esprits, poli les manières, répandu partout le goût de la conversation, des connaissances intellectuelles et de l'échange des idées, le désir et l'art de plaire. La société cultivée s'intéresse à tout et sait parler de tout, avec une aisance qui devient souvent de la légèreté, mais, souvent aussi, cette légèreté n'est qu'apparente et cache le sérieux; elle n'est alors que la forme délicate de la mesure et du goût.

Son moyen favori d'expression, c'est l'esprit; le XVIIIe siècle en est le modèle par excellence et son nom seul en éveille aussitôt l'idée. Je ne dis pas, certes, qu'il l'ait inventé; l'esprit est de date fort ancienne, dans notre pays, et César constate que les Gaulois en avaient déjà beaucoup. Mais il amène à la perfection une forme particulière d'esprit, cette vivacité de la pensée, ces rapports imprévus et piquants entre les idées, cette grâce et surtout cette raison parée de finesse et de justesse que Voltaire, le dieu du siècle et son image la plus complète, mit au service de la pensée du temps avec une puissance et un charme qui assurèrent sa victoire plus sûrement que l'*Encyclopédie*. L'esprit du XVIIIe siècle commit de grands abus et, sur la fin, avec Chamfort et Rivarol, il se mêlait d'une âcreté bien déplaisante, mais, alors même, il défendait, comme un sel mordant, les idées et la forme contre la sensiblerie, l'emphase et la décla-

mation, trois défauts encore plus déplaisants, car ils menaient tout droit à la niaiserie et qui, sur la fin, menaçaient d'envahir et de gâter la littérature.

Inséparable des mœurs et du goût, l'art se transforme au XVIIIe siècle et jamais, sous toutes ses formes, il ne mit plus de charme dans la vie sociale. Majestueux et quelque peu monotone au XVIIe siècle, il devient familier et souple. Ses diverses formes se développent avec une puissance et une faculté de renouvellement singulière, la peinture de Watteau à David, la sculpture de Falconet à Houdon, l'architecture de Gabriel à Louis, la musique de Rameau à Méhul, maîtres dont la plupart sont les égaux des plus grands, avec une suite intermédiaire et ininterrompue de talents variés. Quant à l'art décoratif, entourage somptueux ou modeste de la vie intime, il traduit les idées et les goûts du temps, c'est-à-dire la finesse, l'esprit, la grâce, avec une fidélité et un bonheur qui font de lui une époque unique de l'art français.

C'est un lieu commun de reprocher à ce siècle épris d'agrément le manque de sérieux et d'émotion. Le reproche est de toute injustice. Outre son goût universel et très vif pour les sciences et l'histoire, qui ne sont pas précisément des passe-temps frivoles, il a des passions généreuses, qui se traduisent par des faits, par des lois, par une élévation des vertus sociales. De la morale chrétienne, il retient une vertu qu'il transforme sans la dénaturer, je veux dire le sentiment de l'humanité, qu'il élève jusqu'à la passion. Avant même que Rousseau ait comme créé de nouveau la grande éloquence et fait entrer dans la litté-

rature la sensibilité que l'abus de l'esprit en avait chassée, Voltaire avait éprouvé et inspiré, dans ce qu'elles ont de plus noble et de plus désintéressé, la pitié pour les souffrances imméritées, l'indignation contre les barbaries sociales, la haine de la cruauté. Quant à la morale individuelle, celle qui façonne, règle et conduit l'être intime dans chacun de nous, si jamais la licence affichée et complaisamment décrite ne s'étala avec plus d'effronterie dans les mœurs comme dans la littérature, du moins, à côté de cette décadence, une noble et courageuse tentative trempa bien des caractères et sut les préparer aux terribles épreuves de l'avenir. Peu à peu, se constituait une morale élevée, stoïcienne à l'occasion, ne demandant qu'à elle-même les règles de la vie et enseignant à bien mourir.

Ce qui est encore à l'honneur des lettres, en ce temps-là, c'est l'action profonde qu'elles exercent et la dignité qu'elles procurent aux écrivains. Au siècle précédent, elles étaient l'image de la société et recevaient d'elle plus peut-être qu'elles ne lui donnaient; cette fois, elles créent la société à leur image et exercent vraiment sur les esprits et les cœurs, sur les mœurs et sur les lois, l'empire de l'intelligence. Les écrivains ont conscience de cette puissance et prennent leur rang; leur profession est reconnue et classée; on ne leur demande plus seulement de charmer la vie, mais de la conduire. En 1750, groupés autour de Diderot et de d'Alembert pour le grand effort de l'*Encyclopédie*, ils deviennent un corps redoutable, qui tient en échec les pouvoirs publics et gouverne l'opinion émancipée.

A ce rôle nouveau de la littérature et des écrivains, il fallait une arme appropriée, c'est-à-dire une forme nouvelle de la langue et du style. Aussi, la belle période du XVIIe siècle, ample, souple et pleine, si savante et si aisée dans sa construction, s'altère, puis se décompose. Elle ne disparaît pas, car Buffon en fait encore un très bel usage et Rousseau la retrouve à l'occasion, mais, dans le style ordinaire et général, elle est remplacée par la phrase courte, rapide et pressée, singulièrement propre à l'action. La langue perd de sa fraîcheur; elle se charge de termes abstraits, elle est souvent déclamatoire et tendue; elle accuse, cependant, un effort constant et souvent heurenx vers la précision, la justesse et la clarté. Dans son ensemble, le style du XVIIIe siècle est un modèle de style pratique et agissant [1].

Enfin, si le XVIIIe siècle a commencé par beaucoup détruire et s'il n'a pu reconstruire lui-même qu'une faible partie de ce qu'il avait renversé, il faut dire que, dans la littérature comme dans l'action sociale, il a multiplié des germes féconds qui allaient lever et grandir dans un avenir prochain. Si le XIXe siècle est un grand siècle, presque tous les éléments de sa grandeur ont été préparés par le XVIIIe [2]. J'ai déjà

1. Voir un excellent parallèle entre la langue du XVIIe siècle et celle du XVIIIe siècle, au point de vue des gains et des pertes, dans Vinet, *Histoire de la littérature française au XVIIIe siècle*, Introduction.

2. M. Taine reconnaît (*Ancien régime*, III, 1), à l'actif du XVIIIe siècle, les résultats suivants. Pour les sciences naturelles : « Dans le tableau que l'esprit humain fait de la nature, la science du XVIIIe siècle a dessiné le contour général, l'ordre des plans et les principales masses en traits si justes qu'aujourd'hui encore toutes les grandes lignes demeurent intactes.

dit ce que les sciences et l'histoire doivent à celui-ci. Il convient d'ajouter que la révolution romantique, c'est-à-dire le lyrisme, la poésie personnelle et le sentiment de la nature, était, en grande partie, contenue dans Rousseau.

Dans un morceau étincelant de verve, d'originalité et d'esprit, un des critiques qui ont renouvelé les points de vue dans l'étude du XVIIIe siècle et qui, en s'attaquant à cette époque, lui doivent d'avoir affirmé leur propre maîtrise, un professeur qui honorait la Sorbonne et qu'elle ne saurait oublier [1], disait du XVIIIe siècle, en reprenant un mot de La Bruyère, qu'il n'avait été « ni chrétien, ni français »; il s'efforçait d'établir que « l'indifférence des penseurs et des lettrés à l'endroit de la grandeur du pays fut prodigieuse en ce temps-là [2] »; il le qualifiait de « siècle enfant, ou, si l'on veut, adolescent », et il concluait que « au regard de la postérité, il s'obscur-

Sauf des corrections partielles, nous n'avons rien à effacer. » Pour la science sociale (*ibid.*, V) : « Si aujourd'hui nous reprenons l'œuvre manquée du XVIIIe siècle, c'est dans les cadres qu'il nous a transmis ». *Manquée* est contestable, mais la constatation est à retenir.

1. Voir ÉM. FAGUET, *XVIIIe siècle, études littéraires*, 1890, Avant-propos. — Ce livre, neuf, hardi et plein, est le plus général de ceux qui se rattachent au mouvement d'idées dont je parlais au commencement de cette étude; l'avant-propos est un réquisitoire en forme contre le XVIIIe siècle et chaque ligne mériterait une discussion.

2. Comparer cette curieuse remarque de Vinet (*Histoire de la littérature française au XVIIIe siècle*, Introduction) : « Convenons-en, le grand siècle (le XVIIe) présente de singulières lacunes.... (La littérature) écarte avec soin beaucoup de choses que nous cultivons avec amour : souvenirs nationaux, histoire de la patrie, par exemple; elle n'y fait pas même d'allusions volontaires. »

cira, s'offusquera et semblera peu à peu s'amincir entre les deux grands siècles dont il est précédé et suivi ». Chrétien, le XVIIIe siècle ne l'est pas, nous avons vu pourquoi et comment; mais, français, il l'est par excellence, car il réalise au suprême degré les qualités et les défauts que ce titre implique et sous-entend. Jamais les écrivains ne représentèrent mieux leur temps et leur pays. S'ils se désintéressaient de sa grandeur matérielle, c'est qu'ils ne pouvaient rien pour elle; la royauté, qui prétendait incarner la France, rendait le patriotisme bien difficile et, surtout, le faisait impuissant. Ils se dédommageaient en essayant de procurer à leur pays la grandeur et l'action par l'esprit. Ils y réussissaient, car, en ce temps, les idées françaises se répandirent et régnèrent partout; pendant soixante ans au moins, l'esprit de l'Europe, ce fut l'esprit de la France. L'enfance prétendue du XVIIIe siècle, ce fut, en réalité, la virilité de notre race, et, avec elle, l'émancipation. Enfin, au regard de la postérité, je crois qu'il en sera du XVIIIe siècle comme du XVIe. Moins grand que ce qu'il a préparé, il en demeure, cependant, la préface nécessaire, l'explication et la raison d'être. Il n'est pas près de diminuer d'importance, puisque, de nos jours, c'est sur lui que se porte en grande partie l'effort de la critique et ceux même qui l'attaquent le plus vivement en sont très préoccupés [1].

1. Ce que disait Villemain en 1840 (*Tableau de la littérature au XVIIIe siècle*, Préface) n'a pas cessé d'être vrai : « Le XVIIIe siècle, quoiqu'il ait malheureusement plus détruit que fondé, a laissé partout des traces durables. Ses idées, ses opi-

Nous allons entrer dans l'étude à laquelle nous convient les maîtres dont je viens d'indiquer les théories. Je compte la poursuivre avec eux, d'après eux, au besoin contre eux. Lorsque j'aurai à les discuter, ils ne verront, j'espère, dans mes objections, qu'une marque de ma grande estime. Pour ma part, je m'inspirerai surtout de ce mot d'un critique impartial, et qui me semble d'une grande justesse : « Ce sera à jamais un mauvais signe, en France, quand on abaissera trop ou quand on exaltera trop le XVIIIe siècle [1] ». J'espère me tenir à égale distance de ces deux extrêmes.

Il me resterait, selon l'usage, à tracer le programme du cours. Peut-être, après ce que je viens de dire, se dessine-t-il assez nettement pour qu'il soit inutile de le formuler expressément. Il me suffira donc de vous dire que je m'attacherai d'abord et surtout à l'histoire des idées et que j'essayerai de vous fournir les preuves de ce que j'ai avancé de ce chef. La biographie des écrivains tiendra forcément une grande place dans nos études, car leur vie et leur temps expliquent leurs œuvres, en ce siècle

nions, ses espérances, en partie corrigées, en partie réalisées, forment le fonds principal de la société présente. On pourra donc souvent blâmer ou contredire les écrivains de cette époque; mais on ne peut cesser de s'occuper d'eux et l'opinion indépendante qui les juge atteste leur puissance. » En revanche, nous n'en sommes pas encore, bien s'en faut, au résultat qu'il considérait, dès lors, comme atteint : « Un jugement impartial sur le caractère du dernier siècle devait insensiblement se former. *La question d'art et de goût devait se dégager de la question sociale*, et celle-ci se diviser, de manière à ne pas confondre les deux choses qui se ressemblent le moins, le scepticisme et la liberté. »

1. EDMOND SCHÉRER, *Études sur la littérature contemporaine*, II, 1862, *le XVIIIe siècle.*

plus que jamais; mais, par biographie, je ne veux pas dire une suite d'anecdotes : la vaine curiosité mise à part, j'entends par là l'étude constante de l'époque où ils vécurent, l'influence du milieu, l'action de la vie mondaine, si puissante sur la plupart d'entre eux. Je ne perdrai jamais de vue que les œuvres sont souvent aussi intéressantes par les formes d'art qu'elles réalisent que par leur valeur propre. Enfin, si je ne suis pas toujours la chronologie, j'en tiendrai grand compte; c'est ici une précaution d'autant plus indispensable que les moments particuliers du siècle importent plus à l'intelligence des œuvres et que la carrière des écrivains est plus longue et plus variée.

Je ne me dissimule pas les difficultés de ma tâche; entre les convenances que je dois ménager dans un enseignement dont le premier devoir est d'être impartial et désintéressé, le siècle que nous allons parcourir est encore très voisin de nous, par suite, nous manquons de perspective et, dans bien des questions, nous sommes exposés à prendre fait et cause; enfin son œuvre totale est vaste et diffuse. Pour aplanir ces difficultés, je compte sur un sentiment très vif de l'importance de mon sujet et de mes devoirs envers vous; je compte surtout, Messieurs, sur votre bienveillance.

Décembre 1891.

ADRIENNE LECOUVREUR

D'APRÈS SA CORRESPONDANCE

Le nom d'Adrienne Lecouvreur est certainement le plus célèbre que nous ait légué l'histoire théâtrale du dernier siècle, je dirais même toute l'histoire de notre ancien théâtre, n'étaient Madeleine et Armande Béjart, qui doivent à la place qu'elles ont tenue dans la vie de Molière l'intérêt que donne le génie à tout ce qu'il touche, et la Champmeslé, inséparable de la biographie de Racine. Comparée aux trois autres, et abstraction faite des grands noms qui soutiennent leur mémoire, Adrienne leur est bien supérieure; les incidents de sa carrière, la nature de son talent, son action sur l'art dramatique et surtout ses qualités de caractère la mettent hors de pair. Aucun de ceux qui l'ont connue ou qui se sont occupés d'elle ne s'y est mépris. Cette simple comédienne a sa place, non seulement au théâtre, mais dans la critique littéraire et l'histoire. Tandis qu'il ne reste, sur la plupart des actrices d'autrefois, que des commé-

rages de coulisse ou de petits journaux, elle a trouvé des biographes bien informés, comme l'auteur dramatique d'Allainval; son éloge a été prononcé, en pleine Académie française, par un grave historien, Lemontey; Sainte-Beuve lui a donné place dans ses *Lundis* et Michelet dans son *Histoire de France*; un des meilleurs comédiens de notre temps, homme de bon jugement et qui écrivait sur son art avec intérêt, Régnier, a fait de son talent une étude pénétrante [1]. Il ne lui a même pas manqué cette consécration suprême que l'art seul peut donner, par une de ces images qu'il suffit de regarder pour en emporter une impression inoubliable : Charles Coypel l'a représentée dans un tableau célèbre, multiplié et répandu par la gravure de Drevet le fils. L'art théâtral, enfin, qu'elle avait si bien servi, lui a rendu la pareille : héroïne d'un drame fameux, le rôle qu'elle y tient eut pour première interprète la plus grande tragédienne du siècle, Rachel. Avec beaucoup d'habileté, Scribe et M. Legouvé ont fait entrer dans leur action les principaux événements de l'existence d'Adrienne et ont donné à la pièce, sans forcer à l'excès une supposition trop admissible, le dénouement que cette existence eut dans la réalité. Il en est résulté un mélange de vérité et de fiction où,

1. *Lettre à mylord*** sur Baron et la demoiselle Le Couvreur*, par GEORGES WINK, pseudonyme de l'abbé D'ALLAINVAL, 1730, réimprimée par M. J. Bonnassies, 1870; LEMONTEY, *Notice sur Adrienne Le Couvreur*, lue par l'auteur à l'Académie française, le 1er avril 1823, dans les *Œuvres* de P.-E. Lemontey, 1829, t. III; SAINTE-BEUVE, *Causeries du Lundi*, t. I, 24 décembre 1849; MICHELET, *Histoire de France*, t. XVI; P. RÉGNIER, *Souvenirs et Études de théâtre*, 1887.

somme toute, la vérité domine; mérite rare dans le drame historique. Grâce à eux, et par l'effet du théâtre, le plus puissant des moyens littéraires, Adrienne est devenue une figure populaire de l'art et de la passion.

A tous ces éléments d'une opinion complète sur Adrienne Lecouvreur, à ces diverses consécrations de sa mémoire, il manquait un document dont l'existence était connue, mais qui, plusieurs fois consulté, n'était pas encore à la disposition du public. Elle avait entretenu une correspondance dont ses amis disaient beaucoup de bien, et, peu de temps après sa mort, ils en formèrent un recueil dont l'impression fut annoncée à diverses reprises, mais dont il ne fut tiré que des copies manuscrites. Ce recueil vient de trouver un éditeur, M. Georges Monval, archiviste de la Comédie-Française [1]. Il ne pouvait tomber entre des mains plus capables de le présenter au

1. *Lettres d'Adrienne Le Couvreur*, réunies pour la première fois et publiées avec notes, étude biographique, documents inédits tirés des archives de la Comédie, des minutiers de notaires et des papiers de la Bastille, portrait et fac-similé, par Georges Monval, archiviste de la Comédie-Française, 1892. — M. Monval nous apprend qu'un certain nombre des lettres d'Adrienne furent recueillies, après sa mort, par les soins de ses amis, et qu'on songea dès lors à les imprimer. Il ne fut pas donné suite à ce projet. On se contenta de faire sur les originaux plusieurs copies manuscrites, qui passèrent de main en main. Une de ces copies appartenait au baron Taylor et fut achetée, à sa mort, en 1885, par Charles Gueullette, mort lui-même il y a quelques mois. Le bibliophile Jacob avait fait prendre, sur ce dernier exemplaire, la copie dont M. Monval s'est servi pour son édition. Il convient d'ajouter que, par ses recherches personnelles, M. Monval a pu grossir le recueil primitif d'un certain nombre de lettres dont plusieurs comptent parmi les plus intéressantes.

public, avec les compléments et éclaircissements nécessaires. A un goût très vif et à une profonde connaissance de l'histoire théâtrale, M. Monval unit l'esprit d'exactitude et le sens critique plus nécessaires ici que partout ailleurs, car ce genre d'histoire est le domaine de l'à peu près, quand ce n'est pas celui du mensonge. Il a aussi, dans sa manière de penser et d'écrire, un grain d'originalité qui relèverait tout genre d'érudition, mais qui convient partilièrement à celui-ci, où la sécheresse et l'ennui seraient des contresens. Le recueil qu'il nous offre satisfait donc toutes les curiosités et toutes les exigences. Les lettres elles-mêmes sont d'un grand intérêt : la nature morale d'Adrienne s'y révèle avec un détail, une sincérité et un charme qui justifient, et au delà, tout ce que la sympathie des critiques et des historiens en a pu dire; elles ont une valeur littéraire, et Adrienne a su donner une forme excellente à ce que lui fournissaient son cœur et son esprit; elles ont surtout une valeur morale et, par le temps de « psychologie » où nous vivons, elles méritent d'exciter une attention particulière. Notre littérature ne manque pas de confessions féminines par correspondance; je ne crois pas qu'il s'en trouve de plus complète et de plus franche que celle-ci, malgré sa courte étendue et quoique une partie des lettres, la plus intime, celle qui était adressée à Maurice de Saxe, ne nous soit pas arrivée. Quant au travail de l'éditeur, appuyé sur les témoignages contemporains et des documents inédits tirés des dépôts publics ou des collections privées, il répond dans la mesure du possible, avec détail, précision et sobriété aux nom-

breuses questions que soulèvent les faits connus de cette existence et la lecture de ces lettres.

I

Adrienne Lecouvreur était née, le 5 avril 1692, dans une petite ville de Champagne, à Damery, près d'Épernay. Son père, un ouvrier chapelier, nommé Couvreur [1], alla s'établir peu de temps après à Fismes, entre Reims et Soissons, puis, dix ans après la naissance de sa fille, à Paris, dans le voisinage de la Comédie-Française, installée alors rue des Fossés-Saint-Germain-des-Prés, aujourd'hui rue de l'Ancienne-Comédie. De sa première jeunesse, elle ne conserva qu'amertume, et de sa famille elle n'eut jamais que désagréments. Dans une épître en vers adressée à son plus fidèle ami, d'Argental, elle rappelle ces souvenirs avec une sincérité d'accent qui ne trompe pas. Une divinité « furieuse et jalouse », dit-elle, s'assit près de son berceau et régla d'abord sa destinée, avec un acharnement de persécution qui semblait vouloir « essayer son pouvoir » de malheur et de souffrance sur l'enfant et la jeune fille. Dans la « masure » où elle était née

> ... Résidaient la misère et l'aigreur,
> L'emportement, la grossière fureur.

1. En ajoutant un article à ce nom, pour en faire un nom de théâtre, Adrienne signait *Le Couvreur*, et ses contemporains écrivaient de même. Je suis l'orthographe actuelle, en réunissant les deux mots.

Il n'y a là aucune exagération : son père était un être mal équilibré, qui devint fou furieux et qu'il fallut enfermer. Elle l'avait envoyé à Charleville et, de loin, en prenait soin; au cours de sa correspondance, elle raconte une aventure tragique du malheureux, qui, une nuit, avait « mis le feu aux quatre coins de sa chambre, après s'être réfugié dans la cheminée qu'il avait bouchée d'une couverture et s'être grimpé sur une chaise pour n'être pas suffoqué de fumée ». Il espérait s'échapper au milieu du désordre; on le sauva de l'incendie avec beaucoup de peine. Malgré la triste jeunesse et les graves ennuis qu'elle lui devait, elle ne cessait pas de l'aimer, lui assurait des soins affectueux et voyait dans ce malheur « le premier de tous ses maux ». Elle avait une jeune sœur, Marie-Marguerite, nature ingrate et querelleuse, médisante et vicieuse, qu'elle garda cependant avec elles de longues années, en essayant sans succès de lui donner un état ou de la faire entrer au théâtre, et dont elle dut enfin se séparer, en la faisant enfermer dans un couvent où elle payait sa pension [1].

1. Dans des mémoires dont il sera question plus loin, l'abbé Aunillon nous apprend ceci sur le compte de la demoiselle : « Mlle Lecouvreur avait une sœur qui était alors très jeune et très jolie. Elle ne poussait pas si loin que son aînée la métaphysique des sentiments et elle s'accoutuma assez légèrement à venir faire chez moi de petits soupers à l'insu de sa sœur. » Adrienne finit par découvrir ces fugues : « La sœur, ajoute Aunillon, fut mise au couvent, puis enlevée; je la perdis de vue ». — Nous retrouvons Marie-Marguerite dans la correspondance de sa sœur, avec une lettre d'Adrienne adressée au lieutenant de police Hérault, afin d'obtenir « un ordre du roi pour faire recevoir Marguerite Lecouvreur, sa sœur, dans la communauté du couvent de Saint-Michel, rue des Postes, faubourg Saint-Marceau, où elle est convenue avec madame la Supé-

La petite Adrienne suivit l'école chez les Filles de l'Instruction chrétienne, établies près du logis paternel, et elle n'avait que treize ans lorsqu'une circonstance fortuite révéla sa vocation théâtrale. Quelques jeunes gens du quartier s'étaient mis en tête de jouer la comédie et se réunissaient pour répéter chez un épicier de la rue Férou. Ils s'étaient bravement attaqués à *Polyeucte* et Adrienne faisait Pauline. Le bruit de ces répétitions vint aux oreilles de Mme Du Gué, femme d'un président au Parlement. La présidente mit à leur disposition la cour de son hôtel, rue Garancière, pour une représentation à laquelle une nombreuse assistance fut invitée par ses soins. Drapée dans la robe d'une femme de chambre, Adrienne « charma tout le monde par une façon de réciter toute nouvelle », c'est-à-dire naturelle et vraie, ce qui était alors, en effet, une grande nouveauté. Investie d'un privilège exclusif, la Comédie-Française le faisait respecter avec une extrême rigueur. Informée de ce qui se passait rue Garan-

rieure de lui payer une pension. » C'est Marguerite qui provoquera sur la succession d'Adrienne, pour détournement d'actif, l'enquête judiciaire du lieutenant civil, dont il sera question plus loin. Elle avait ameuté les petites gens du quartier contre sa sœur; compères et commères s'apitoyaient devant le commissaire enquêteur sur les mauvais traitements dont cette pauvre Marguerite était l'objet de la part d'Adrienne, qui, d'après eux, la querellait, l'injuriait et l'enfermait dans une chambre haute avec du pain et de l'eau, sans que Marguerite « donnât aucun sujet d'user de tant de sévérité ». Nous savons par Aunillon la cause de ces rigueurs. Quelque temps après la mort d'Adrienne, Marguerite était enlevée du couvent par le musicien Claude Denis, qui l'épousait, et ils essayaient tous deux, par leur requête au lieutenant civil, d'intimider d'Argental, exécuteur testamentaire d'Adrienne.

cière, elle dépêcha chez le lieutenant de police d'Argenson pour le supplier d'interrompre ce divertissement inoffensif. Après la tragédie, les petits acteurs allaient commencer la représentation d'une comédie, *le Deuil*, de Thomas Corneille, lorsque survinrent un exempt et des archers, avec un ordre d'arrestation. Grâce à l'intervention immédiate de la présidente, l'ordre fut rapporté, à condition que la comédie ne serait pas jouée. Informé de la persécution dont les camarades d'Adrienne étaient l'objet, le grand prieur de Vendôme les accueillit dans l'enclos du Temple, lieu d'asile où les exempts ne pouvaient pénétrer. Ils y donnèrent encore deux ou trois représentations; après quoi, « la partie fut rompue ».

Cette équipée de jeunesse fut décisive pour Adrienne. Intéressé par la vocation précoce de l'enfant, un acteur de la Comédie, Le Grand, lui donnait quelques leçons, la produisait sur quelques théâtres particuliers et, enfin, la faisait engager par Mlle Fonpré, qui dirigeait le théâtre de Lille. Alors commençait pour elle cette existence des comédiens de province qui formait de bons acteurs, mais qui était un terrible apprentissage. Mélange de dur labeur et de plaisir forcé, avec les camaraderies des coulisses, les assiduités des jeunes gens du bel air et des officiers de la garnison, les erreurs de sentiment et de conduite qui en étaient la suite, les retours et les dégoûts qui suivaient, c'était la plus misérable et la plus douloureuse que pût subir une nature délicate. Traînant sa famille après elle, Adrienne mena dix ans ce genre de vie, de 1706 à 1717, à

Lunéville et à Strasbourg, peut-être aussi à Metz, Nancy et Verdun; elle en connut toutes les souffrances et en conserva une inoubliable impression de dégoût. Dans la lettre versifiée que je citais plus haut, à travers la phraséologie et les fausses élégances de la poésie légère qui sévissait de son temps, elle nous livre le secret de sa nature et de sa vie, avec une sincérité d'accent, une profondeur d'analyse et un sérieux dans les choses de sentiment, rares chez les comédiennes de tous les temps, à peu près uniques chez ses contemporaines. L'Amour lui a dit dès le berceau :

... Ah! quelle vive flamme
Tu feras naître et tu ressentiras!

La Nature répond :

... Je prétends qu'en devenant sensible,
Toujours décente, il lui soit impossible
D'imaginer rien de honteux, de bas.
Je veux que la candeur, la raison, l'innocence,
Soient déclarées guides de son enfance,
Et soient toujours près d'elle à l'avenir.

Ainsi vouée à la tendresse et à la passion, avec le besoin de la dignité morale et du respect de soi-même, la voilà jetée dans le tripot comique, qu'elle définit

... Un berceau de myrtes et de fleurs,
Où très souvent de bizarres ardeurs
Se signalaient.

Ces ardeurs, la malheureuse les ressentit avec une telle force et une telle suite, qu'elle passa son existence à en souffrir, à les maudire, et que ses der-

nières paroles, à son lit de mort, furent un cri de passion. Avec cela le culte pieux et le besoin continuel d'un sentiment que les femmes comme elle, accessibles et belles, obtiennent difficilement des hommes, car ils y voient une duperie ou un pis aller, l'amitié. Elle parvint, cependant, à l'inspirer, comme on le verra, et, sans lui, dit-elle, « on l'eût vue succomber à la peine ». En attendant, ses biographes citent plusieurs noms à côté du sien : d'abord un officier du régiment de Picardie, qui meurt bientôt et dont la perte lui cause un désespoir violent; Philippe Le Roy, « officier du duc de Lorraine », le même peut-être que le précédent; le comédien Clavel, frère de Mlle Fonpré, qui la quitte avec les promesses d'usage, pour continuer sa carrière errante. Elle est en correspondance avec lui et, en attendant des réponses qui tardent, elle « étourdit » de ses prières Notre-Dame des Carmes. Simple et naïve dans l'expression de ses regrets, elle lui écrit, vers 1710 :

Je te puis assurer, mon cher ami, que je n'ai point eu de repos depuis ton départ, tant par l'inquiétude où j'étais de ne point recevoir de tes nouvelles que celle de me voir incommodée comme je la suis. J'espère par la suite me porter beaucoup mieux, puisque j'ai lieu de croire que tu m'aimes toujours et que tu te portes bien. Conserve-toi, je t'en conjure; tu ne saurais me faire plus de plaisir, puisque ta santé m'est aussi chère que la mienne.... Je serai ravie d'apprendre que vous vous réjouissez, pourvu qu'il n'y aille rien du mien et que vous ne m'en écriviez pas moins.... Certainement je te crois un bon cœur et par conséquent fidèle à ta pauvre Lecouvreur, qui t'aime plus qu'elle-même.... Je t'embrasse du plus tendre de mon cœur et te jure une fidélité à toute épreuve....

A deux ans de distance, elle ne l'a pas oublié. Clavel lui ayant promis ou fait espérer le mariage, elle s'explique à ce sujet avec une franchise, une délicatesse et surtout une abnégation peu communes dès que l'intérêt personnel est en jeu, uniques dans ces sortes de mise en demeure :

Je ne sais guère ce que je dois penser de votre négligence dans un temps où tout est propre à m'alarmer.... Soyez toujours persuadé que je vous aime pour vous-même cent fois plus que pour moi. Le temps vous prouvera, mon cher Clavel, ce que je vous jure aujourd'hui. Ayez toujours pour moi les sentiments que j'aurai pour vous toute ma vie, et je serai contente, car je borne là toute mon ambition.... Avec toute l'inclination que j'ai pour vous, je serais au désespoir si vous faisiez quelque chose pour moi avec répugnance. Songez-y bien, vous êtes encore maître. Figurez-vous que je n'ai rien et que je dois beaucoup, que vous trouverez plus d'avantage ailleurs. Je n'ai pour moi que la jeunesse et la bonne volonté, mais cela n'accommode pas les affaires. Je vous parle sans fard, comme vous voyez, et je vous dis ingénument ce qui peut vous faire songer à moi comme ce qui vous en doit détourner. Voilà une occasion de prendre votre parti. N'ayez nulle considération. Ce sera en avoir que de me déclarer vos sentiments au juste.... Ne me promettez rien que vous ne me vouliez tenir, me dussiez-vous promettre de me haïr : il me semble que cela me serait plus doux que de me voir trompée.... Je vous le dis encore, mon cher Clavel, j'aime plus vos intérêts que les miens. Prenez le parti qui vous fera le plus de plaisir. Je vous connais d'humeur à vouloir faire le généreux et à vouloir peut-être enchérir sur moi ; mais, encore une fois, songez-y bien. Agissez en honnête homme comme vous l'êtes et suivez votre inclination sans vous informer de ce qui pourra arriver. Je prendrai mon parti de manière ou d'autre avec le plus de facilité qui me sera possible, soit que je vous

possède ou que je vous perde. Si je vous ai, j'aurai le déplaisir de ne vous pas rendre aussi heureux que je voudrais; mon bonheur me fera peut-être oublier cette peine.... Si je vous perds, je tâcherai au moins que ce ne soit pas tout à fait et je me conserverai toujours quelque part dans votre estime. Si vous êtes heureux, j'aurai le plaisir de le savoir et de ne l'avoir pas empêché, ou, si vous ne l'êtes pas, ce ne sera pas moi, du moins, qui en serai la cause et je tâcherai de me consoler de quelque manière que ce soit.

J'ai longuement cité ces deux lettres pour leur mérite propre et aussi parce que ce sont les deux seules lettres d'amour qui nous soient arrivées d'une femme qui a beaucoup aimé. Les suppressions que j'y ai faites sont des détails inutiles, mais tout est de ce ton. Je crois que l'on aurait peine à trouver dans la littérature réelle ou de fiction une page aussi tendre et aussi décente; on peut lui comparer, par exemple, la fameuse lettre de *Manon Lescaut*, et peut-être jugera-t-on que la lettre vraie, moins « écrite », est supérieure à la lettre imaginée.

Clavel repoussa l'offre inestimable que lui faisait Adrienne et, selon l'alternative qu'elle envisageait, la pauvre fille dut se consoler. Le consolateur fut M. François de Klinglin, fils du prêteur royal de Strasbourg, qui l'abandonnait, au bout d'un an, pour se marier. Adrienne partait aussitôt après pour Paris, où elle avait obtenu un ordre de début à la Comédie-Française. Elle avait deux filles, que les mœurs du temps et les nécessités de sa profession ne lui permettaient pas de garder avec elle, mais elle les fit élever avec soin, et assura leur sort en mourant. L'une, fille de M. Le Roy, devait épouser le musicien Francœur

le cadet, qui devint directeur de l'Opéra; l'autre, fille de M. de Klinglin, trouva pour mari un magistrat de Strasbourg, M. Daudet (ou Dauvet).

Les liaisons successives d'Adrienne avaient été brisées par la mort ou par l'inconstance de ceux à qui elle s'était confiée; il ne paraît pas que, dans aucune, elle ait eu des torts. Le souvenir qu'elle gardait de ces épreuves lui arrachait plus tard des aveux d'une tristesse infinie qui reviennent à chaque page dans sa correspondance : « Je sais trop par expérience que l'on ne meurt pas de chagrin. — Il est des erreurs bien douces où je ne puis plus me livrer. De trop tristes expériences ont éclairé ma raison. — Je suis excédée de l'amour, et prodigieusement tentée de rompre avec lui pour ma vie; car, enfin, je ne veux ni mourir, ni devenir folle. — L'amour n'est autre chose qu'une folie que je déteste, et à laquelle, assurément, je tâcherai bien de ne me livrer de ma vie. Je ne me sens plus de courage pour l'amour, je sais qu'il est involontaire, j'en connais les effets, je sais qu'il est sage de s'en éloigner de bonne heure, et surtout de se préparer à ses inconstances lorsque l'on les sent le moins. Mes malheurs et mon expérience m'ont donné à réfléchir pour toute ma vie. » Ces citations se rapportent pour la plupart aux premières années qui suivirent le retour d'Adrienne à Paris. A ce moment ses résolutions étaient sincères, mais, si on peut lutter contre ses penchants, on ne fait pas sa destinée. La mort seule devait la délivrer de l'amour et de ses souffrances.

C'est le 14 mai 1717 qu'Adrienne débutait à la Comédie-Française, dans un rôle tragique, *Électre*,

de Crébillon, et un rôle comique, Angélique, de *George Dandin*, c'est-à-dire qu'elle abordait les deux emplois de jeune première tragique et de grande coquette. Elle avait vingt-cinq ans. La première qualité qu'exige le théâtre dans ces deux emplois, c'est la beauté ou l'équivalent, c'est-à-dire des qualités de voix, de physionomie ou de jeu capables de la remplacer. Quelques comédiennes réunissent beauté et qualités scéniques. Adrienne était-elle du nombre? J'hésite à examiner la question d'après les témoignages contemporains [1], car, dans une enquête de ce genre, il m'est arrivé déjà d'encourir la sévérité de M. Georges Monval. Chacun sait que le savant archiviste est le grand prêtre de la religion moliéresque. Il y a quelques années, j'écrivais de Molière que, comparaison faite de ses portraits authentiques, j'étais obligé de dire qu'il était laid; mais je m'empressais d'ajouter que « la flamme intérieure du génie donne à des traits irréguliers une beauté d'ordre supérieur ». Cette précaution oratoire ne m'a pas évité la rancune de M. Monval. Il écrit, dans le travail même dont je m'occupe aujourd'hui : « L'absence de documents inattaquables a permis à un commentateur du grand comique de déclarer naguère que Molière était laid, et cette affirmation hasardée

1. Voici l'indication de quelques-uns, plusieurs fois cités au cours de cette étude : *le Mercure de France*, 1717 à 1730; *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*, attribuées à Boindin, 1719; *Seconde lettre du souffleur de la Comédie de Rouen au garçon de café*, ou *Entretien sur les défauts de la déclamation*, attribué à Dumas d'Aigueberre, 1730; *Éloge historique d'Adrienne Lecouvreur*, dans le supplément du *Parnasse français*, de Titon du Tillet, 1743.

a pris une certaine gravité du fait que son auteur a, depuis, occupé le poste de directeur des beaux-arts ». J'ignorais que le titulaire des fonctions eût le privilège de distribuer à sa guise des brevets de laideur ou de beauté. Il y a là un puissant moyen de gouvernement et je le signale à mon successeur. Quoi qu'il en soit, et au risque de me trouver une fois de plus en désaccord avec M. Monval, je ne saurais esquiver, au sujet d'Adrienne, la question qui, pour Molière, m'a valu ce blâme bien senti.

Il reste d'elle deux portraits principaux; mais, au jugement de M. Monval, aucune de ces images n'est « originale et fidèle ». L'un, le plus célèbre, fut peint en 1726, quatre ans avant la mort d'Adrienne, par Charles Coypel; il est perdu, mais nous le connaissons par une admirable gravure de Drevet le fils. Déjà Régnier s'était montré sévère pour ce portrait; il n'aurait, suivant lui, « que le caractère d'une beauté banale, une tête d'expression, comme on dit à l'École ». M. Monval adopte cette manière de voir et enchérit sur les mêmes termes; c'est pour lui « un tableau de fantaisie et d'apparat, une tête d'étude ou d'expression, une figure poncive, banale, sous laquelle on pourrait tout aussi bien graver le nom de Madeleine repentante ou de Sophie Arnould ». C'est pourtant de ce même tableau que Michelet disait : « C'est plus qu'une œuvre d'art, c'est comme un rêve de douleur, une de ces rencontres qu'on regrette avec une personne unique qui ne reviendra plus, dont on est séparé par la malignité du temps ». J'estime, pour ma part, que si Charles Coypel, artiste médiocre d'ordinaire, a trouvé la pose de ce portrait, il a eu

par hasard une inspiration de génie et que, s'il n'a fait que l'emprunter à l'actrice, elle avait ce sens inné de l'attitude que nous admirons de nos jours chez M. Mounet-Sully et Mme Sarah Bernhardt et qui, à eux seuls, en ferait de grands comédiens. « Ces célestes yeux, pleins de sublimes larmes, qui toujours en feront verser », pour reprendre les termes de Michelet, le geste de ces bras tenant l'urne funèbre, la douleur exprimée par cette physionomie, l'accusation muette que toute cette figure porte contre la destinée, autant de traits qui font de ce tableau une œuvre unique, honneur du peintre et du modèle. Tout cela, j'en conviens, n'est pas la ressemblance; mais, outre que rien n'autorise à refuser au tableau le mérite d'être « original », car il fut peint du vivant d'Adrienne, on ne saurait davantage prétendre qu'il n'est pas « fidèle », car les termes de comparaison nous manquent. L'autre portrait, en effet, peint par Fontaine, perdu comme celui de Coypel, et connu par une gravure de Schmidt, porte une date postérieure à la mort du modèle. M. Monval, qui le reproduit, le préfère comme représentant une « Adrienne plus vraie, plus humaine, plus vivante, plus familière, pour accompagner un recueil de lettres où l'on rencontre plutôt la femme que la comédienne »; et il ajoute : « C'est une Lecouvreur en robe de chambre; on en compte jusqu'à vingt-huit dans son inventaire ». Ce dernier motif est imprévu, mais il s'applique mal : l'ajustement du tableau de Fontaine, avec sa coiffure parée, sa gorge découverte, sa robe de soie très « habillée », son manteau bouffant, dénote au contraire un tableau d'apparat; au total, c'est

une œuvre médiocre, d'une pose gauche, d'un modelé sommaire, autant qu'on en puisse juger à travers la traduction du graveur, qui est elle-même d'un pauvre travail. Tenons-nous-en donc au portrait de Drevet, d'après Coypel, qui a le mérite incontestable d'être une superbe œuvre d'art.

Je me hâte d'ajouter que, rapprochées l'une de l'autre, ces deux images, dans la médiocrité de l'une et l'éclat de l'autre, ne sont pas si différentes. On y retrouve le front haut, l'œil grand et doux, le nez d'une courbe accentuée, la bouche d'un dessin gracieux, avec la lèvre inférieure assez forte, le menton arrondi, qui reproduisent, ici et là, les traits d'une fort jolie femme [1]. Par une rencontre piquante, les mêmes traits se retrouvent dans le charmant portrait que M. Gustave Courtois exposait cette année au Champ de Mars, et qui représente Mlle Bartet dans le rôle d'*Adrienne Lecouvreur*.

A défaut de portraits peints ou gravés, la beauté d'Adrienne serait attestée par les témoignages contemporains. Non qu'ils soient unanimes : comme pour toutes les femmes exposées à beaucoup de jugements, il se trouvait, entre les habitués de la Comédie-Française, quelques appréciateurs sévères pour elle, par goût de cabale ou impression vraie. Mais ils étaient en petit nombre et leurs critiques ne tiennent guère en présence des éloges opposés qui se confirment par leur accord sur les mêmes points. L'auteur des *Lettres historiques* écrivait deux ans

1. Le portrait d'Adrienne Lecouvreur avait été peint, en outre, par H. de Troy, le père, et J.-B. Vanloo, mais ces deux tableaux sont perdus.

après ses débuts : « Quoique sa figure soit très agréable, un peu d'embonpoint ne lui messiérait pas. Sans être grande, elle est fort bien faite, et a cet air de noblesse qui prévient en sa faveur; elle a des grâces autant que personne du monde. Enfin, je ne puis mieux vous la comparer qu'à la miniature. » Au lendemain de sa mort, *le Mercure* disait : « Mlle Lecouvreur n'avait ni une prestance avantageuse, ni beaucoup de ces grâces dont le beau sexe est en possession pour charmer les yeux et le cœur; mais elle était parfaitement bien faite dans sa taille médiocre, avec un maintien noble et assuré, la tête et les épaules bien placées, les yeux pleins de feu, la bouche belle, le nez un peu aquilin, et beaucoup d'agréments dans l'air et les manières; sans embonpoint, mais les joues assez pleines, avec des traits bien marqués pour exprimer la tristesse, la joie, la tendresse, la terreur et la pitié ». Adrienne n'avait pas, on le voit, la correction fade d'une beauté parfaite; elle avait, ce qui vaut mieux, l'agrément, la mobilité expressive et, ce que rien ne remplace, surtout au théâtre, le charme.

Cependant, on s'étonne d'abord que cette beauté mignonne ait été celle d'une tragédienne, car Adrienne fut médiocre dans la comédie à laquelle semblaient la destiner expressément ses moyens physiques. Sur ce point, tous ses juges sont d'accord, les bienveillants et les autres. « Dans le comique, dit l'auteur du *Mercure* qui vient d'exalter la tragédienne, elle ne jouait et ne brillait que dans un petit nombre de rôles. » Tout ce que peut lui accorder l'enthousiaste Titon du Tillet, c'est que « quoiqu'elle se fût entiè-

rement livrée au tragique, elle jouait quelques rôles dans le comique, où on la voyait avec grand plaisir ». La liste de ses rôles montre que, si elle joua couramment l'Alcmène d'*Amphitryon*, qui est plutôt une comédie héroïque, elle ne fit que s'essayer dans Célimène du *Misanthrope*, la pierre de touche des grandes coquettes, où elle ne parut que neuf fois en treize ans, et dans l'Elmire de *Tartuffe*, qu'elle joua quatre fois. Pour les moindres rôles du répertoire comique, c'était à l'avenant. Une fois même, elle eut dans ce genre un échec marqué et qui dut lui être particulièrement pénible. Très goûté au Théâtre-Italien, grâce à son interprète habituelle, Mlle Sylvia, Marivaux abordait la Comédie-Française avec *la Surprise de l'Amour*, et il avait confié le principal rôle à Adrienne. Par trop grand désir de bien faire, elle y fut « précieuse et maniérée »; surtout elle eut le tort de jouer « avec des allures de reine », c'est-à-dire avec un excès de distinction, un personnage de marquise peu solennelle [1]. Ces allures, en effet, lui étaient naturelles et inséparables de son jeu. D'après *le Mercure*, les spectateurs croyaient voir en elle « une princesse qui jouait la comédie pour son plaisir ». Malgré cela, dans le répertoire tragique, ses qualités dominantes étaient le naturel et le pathétique : « Cette inimitable actrice, dit le même critique, avait l'art admirable de se pénétrer au degré qu'il fallait pour exprimer les grandes passions et les faire sentir dans toute leur force. Elle

1. D'Alembert, *Éloges historiques, Marivaux*; édition de 1821, t. III, notes.

allait d'abord au cœur et le frappait vivement avec une intelligence, une justesse et un art qu'il est impossible de décrire. Le pathétique de la déclamation dans presque tous les grands caractères tragiques n'a jamais été poussé plus loin. » Ce naturel était noble, comme il convient à la tragédie, et un contemporain, Dumas d'Aigueberre, opposait cette qualité à la simplicité, trop grande à son gré, que recherchait Baron : « L'on ne doit pas confondre, disait-il justement, le *simple* avec le *naturel*. L'un consiste à imiter la nature, à se rapprocher le plus qu'on peut du héros, à se métamorphoser en lui, et à paraître ou tel qu'il était, ou tel que le poète l'a formé. Le *simple* consiste à réduire la majesté des rois, en ôtant au geste, à la voix, à la prononciation, un certain éclat qu'on peut supposer dans la personne des rois et qui paraît convenir à l'idée de leur grandeur. Cette simplicité était du goût de Baron; Mlle Lecouvreur, qui s'est formée sur Baron, se contentait d'être naturelle sans trop affecter cette simplicité. Elle évitait l'enflure, mais ne descendait jamais au-dessous de la grandeur naturelle. »

Ce naturel, qui faisait le fond de son talent, lui était imposé par ses moyens physiques, plus délicats que vigoureux. D'abord sa voix, qui avait les deux qualités indispensables au théâtre pour toucher, la profondeur et l'harmonie, mais qui manquait d'étendue. Elle la maniait, du reste, avec un art achevé : « Quoiqu'elle ait fort peu de voix, écrivait l'auteur des *Lettres historiques*, elle plut d'abord au public et continue de lui plaire, parce qu'il trouve en elle un jeu nouveau, naturel, et d'autant plus

agréable qu'elle s'est étudiée à le ménager et à le proportionner à ses forces; et ainsi on peut dire que son défaut de poitrine a contribué à ce genre de perfection ». De même *le Mercure* : « Elle n'avait pas beaucoup de tons dans la voix, mais elle savait la varier à l'infini ». Elle avait aussi la netteté de la diction, qualité rare et qui devrait être, pour tous les comédiens, l'orthographe de leur art.

Elle la devait aux conseils de Du Marsais, le grammairien philosophe. Le jour de ses débuts, raconte d'Allainval, toute la salle de la Comédie-Française lui faisait un accueil chaleureux; un seul homme, dans un fond de loge, semblait échapper à la contagion de cet enthousiasme; il se bornait à dire de temps en temps, à demi-voix : « *Bon, cela!* » C'était Du Marsais. Son attitude fut signalée à Adrienne, qui s'empressa de prier à dîner en tête à tête cet homme si modéré dans son approbation et qui, par cela même, lui semblait un bon juge. Avant de se mettre à table, Du Marsais pria l'actrice de lui réciter le passage principal de celui de ses rôles qu'elle aimait le mieux. Elle s'exécuta de bonne grâce et n'obtint pour sa peine que deux ou trois : *Bon, cela!* Un peu humiliée, elle demanda le mot de l'énigme : « Mademoiselle, dit Du Marsais, jamais actrice, à mon gré, n'annonça de plus grands talents que les vôtres, et, pour effacer probablement toutes celles qui vous ont précédée, j'ose vous garantir qu'il ne s'agit, de votre part, que de donner aux mots la vraie valeur nécessaire à ce qu'ils doivent exprimer ». Adrienne pria son hôte de ne pas lui ménager les conseils; elle les suivit et, en peu de temps, elle eut corrigé ce défaut.

Une amitié durable entre elle et le grammairien résulta de cette rencontre. Commentant l'anecdote avec son autorité particulière d'excellent diseur, Régnier explique ainsi la remarque de Du Marsais : « La prononciation d'Adrienne était défectueuse; elle comprenait le sens véritable des mots de ses rôles, mais elle les prononçait de façon à leur enlever une partie de leur valeur. De là, chez le grammairien, ces alternatives de satisfaction et de mécontentement. S'il était, tour à tour, et parfois tout ensemble, entraîné et choqué, c'est que ce qu'il entendait remuait son âme et agaçait son oreille. » Ajoutons que personne, en ce temps, mieux que Du Marsais, n'était capable de donner l'éducation dont il s'agit. L'auteur du *Traité des tropes* et de la *Logique*, aujourd'hui bien oublié, était en son temps une manière d'homme célèbre. Il fut pour le XVIIIe siècle ce que Vaugelas et MM. de Port-Royal avaient été pour le XVIIe, un analyste pénétrant des lois naturelles du langage. C'est lui qui, dans l'*Adrienne Lecouvreur* de Scribe et de M. Legouvé, est devenu en partie ce Michonnet, régisseur de la Comédie-Française, qui fournit à Régnier une de ses meilleures créations. Type de dévouement, d'amour méconnu et de résignation, Michonnet conseille, encourage et défend Adrienne. L'autre moitié du personnage a été fournie par d'Argental, dont il sera parlé plus loin.

II

Adrienne avait une sensibilité et une vivacité d'intelligence si peu communes chez les comédiens, que

Diderot et quelques bons juges après lui ont pu voir dans la froideur naturelle et un simple instinct d'imitation les conditions premières du talent dramatique. D'après l'auteur des *Lettres*, « sa façon de déclamer prouvait qu'elle s'appliquait à ce qu'elle disait et qu'elle l'entendait parfaitement ». *Le Mercure* ajoute : « Elle avait au suprême degré ce qu'on appelle des entrailles et du sentiment; elle entendait très bien le sens des paroles qu'elle déclamait ». Par une conséquence nécessaire, le geste et la physionomie étaient d'accord avec la justesse et l'émotion du débit. Nous voyons par les *Lettres* que « ses yeux parlaient autant que sa bouche et suppléaient souvent au défaut de sa voix »; par *le Mercure* qu' « on n'a peut-être jamais si bien entendu l'art des scènes muettes, c'est-à-dire si bien écouté et si bien exprimé le sens des paroles que l'acteur qui était en scène avec elle disait »; par Dumas d'Aigueberre que « ses attitudes étaient nobles et naturelles, qu'elle donnait à ses bras des charmes inimitables et que ses yeux annonçaient ce qu'elle allait dire ». Au rapport de Collé, juge très difficile, elle avait la qualité la plus rare peut-être chez le comédien, celle qui consiste à faire abnégation de lui-même au profit de son rôle, à le servir au lieu de s'en servir, en un mot, à subordonner l'interprète à l'œuvre : « Elle traitait parfaitement tous les détails d'un rôle et faisait ainsi oublier l'actrice; on ne voyait que le personnage qu'elle représentait ». Elle montrait enfin, dans ses costumes, beaucoup de goût, de richesse et tout le désir de vérité que pouvait admettre son temps, fort peu sensible encore à la vérité archéologique. La

première, ayant à jouer *le Comte d'Essex*, de Thomas Corneille, elle renonça au pompeux et lourd ajustement que ses camarades appliquaient indifféremment à la Grèce, à Rome et aux temps modernes, pour paraître avec le costume anglais de cour.

Nous avons aujourd'hui, grâce à M. Georges Monval, l'inventaire de ses habits de théâtre, fait après sa mort, et nous ne nous étonnons pas qu'une de ses camarades de l'Opéra, Mlle Pélissier, les ait payés 40 000 livres. Ils comprennent, notamment, douze « habits à *la romaine* », c'est-à-dire à l'antique, ou crus tels, dont deux en damas blanc, deux en velours couleur de feu, deux en velours cramoisi, un en satin jaune, un en velours bleu, un en damas cramoisi, un en damas noir, probablement celui de Cornélie de *la Mort de Pompée*, deux en satin blanc, dont celui d'*Electre*, le seul qui soit rapporté par les experts à un rôle déterminé. Il y a aussi un habit de cour en damas gros bleu, peut-être celui du *Comte d'Essex*, et quatre « habits *à la française* », c'est-à-dire pour le répertoire moderne, dont un en moire cerise, un en damas petit gris, un en damas blanc, un en mousseline blanche. Plusieurs de ces costumes, malgré l'énorme dépréciation des inventaires après décès et la valeur de l'argent alors très supérieure à ce qu'elle est aujourd'hui, atteignent huit cents et mille livres. Ils sont tous richement garnis et je donne, à titre de curiosité, la description de l'un d'eux, d'après l'inventaire « dressé de l'avis de Pierre Tarlet, maître tailleur d'habits de femme » : « Item un autre habit *à la romaine* de velours couleur cerise, composé d'une queue garnie de point d'Espagne à

l'entour et de bouquets détachés dans la queue, et ladite queue garnie de franges d'argent tout à l'entour, une jupe de velours pareil garni de point d'Espagne d'argent tout en plein, et un corps de velours pareil garni de point d'Espagne d'argent et des nœuds d'épaule aussi garnis de point d'Espagne et des franges d'argent à l'entour des nœuds d'épaule et deux petits amadis aussi garnis de point d'Espagne d'argent ». Pour apprécier l'arrangement et l'effet d'un pareil costume, il suffit de consulter l'estampe de Liotard d'après *les Comédiens français* de Watteau; on y verra la reine de tragédie, qui sanglote à droite de la composition, vêtue à peu près dans ce goût. Comme aussi, pour juger du progrès que les costumes antiques de théâtre ont fait vers la simplicité, on peut comparer à l'inventaire d'Adrienne celui de Rachel, où l'on ne trouve guère que de simples lainages sobrement brodés d'or et d'argent [1]. C'était le résultat de la réforme poursuivie depuis Talma sur les conseils de David. Par un retour singulier, il se trouve qu'aujourd'hui, plus curieux de l'archéologie et la connaissant mieux, nous constatons que Talma, comme David, n'avait songé qu'à une part du costume antique, celui des statues et des bas-reliefs, beaucoup plus simple que dans la vie réelle : nous savons aussi que les anciens aimaient les riches étoffes et les ornements prodigués [2]. Le résultat, c'est que nos

1. *Vente après décès de Mlle Rachel*, imprimerie Renou et Maulde, 1858.

2. Voir, à ce sujet, un travail très neuf en son temps et toujours juste, d'Émile Lamé, dans la revue *le Présent* du 15 octobre 1857. J'ai réimprimé, avec une note sur l'auteur, ce

tragédiennes se rapprochent beaucoup plus, dans leurs ajustements, d'Adrienne Lecouvreur que de Rachel : ainsi, à cette heure, Mlle Dudlay, qui nous montre de très beaux et très riches costumes, dans *Phèdre* et dans *Athalie*, par exemple. Les hommes font de même, comme M. Mounet-Sully, dans *Polyeucte* et *Œdipe roi*.

Adrienne avait aussi une grande abondance de bijoux. Ils font dans l'inventaire un total de 4 827 livres, et l'on remarque parmi eux « un bracelet composé de dix diamants, de huit petites émeraudes et de une topaze, avec le tour de petites perles à six branches formant le bracelet, — un bracelet composé de dix-sept petits brillants fins, — une paire de girandoles composée de six gros diamants et vingt-huit petits avec des pendeloques de perles, — un collier de quinze coques de perles, garni de vingt-huit brillants ».

Le talent d'Adrienne était borné par ses qualités mêmes, c'est-à-dire qu'il manquait de force. Les juges contemporains s'accordent encore à le définir par ses limites. On se souvient que *le Mercure* comparait sa beauté gracieuse à une miniature; il ajoutait : « Aussi ne lui trouve-t-on pas, comme dans les grands tableaux, ces coups de force qui imposent et qui arrachent, pour ainsi dire, l'admiration des connaisseurs ». Collé est aussi net à ce sujet : « Elle excellait dans les endroits où il fallait de la finesse plus que dans ceux où il fallait de la force ». D'autre

travail devenu rare, dans la *Revue d'art dramatique* du 1er octobre 1886.

part, confirmant par avance une remarque ingénieuse de Diderot, elle ne dominait pas assez sa sensibilité pour être toujours égale à elle-même et, par cela même qu'elle s'y abandonnait, son jeu en suivait les hauts et les bas [1]. Tantôt elle était servie par elle, comme le constate l'auteur du *Journaliste amusant* : « Elle avait ce faible merveilleux de se laisser séduire elle-même dans les rôles qu'elle récitait et, la passion où elle entrait lui faisant prendre le faux pour le vrai, elle nous communiquait pour son plaisir et pour le nôtre le doux charme qui nous trompait ». Mais voici, selon Dumas d'Aigueberre, la rançon de cet effet dangereux : « Elle était souvent différente d'elle-même, son jeu n'était point soutenu, il fallait qu'elle fût animée ou par quelque rôle qui lui plût, ou par quelque objet intéressant ».

Même en tenant compte de ces défauts et en rappelant que toute nature d'artiste a les siens, qui sont la rançon de ses qualités, on peut dire qu'avec Adrienne Lecouvreur la tragédie française, la vraie, celle de Racine et de Corneille, trouvait l'interprète qui lui convenait le mieux. Faite avant tout, même dans Corneille et surtout dans Racine, de pénétration morale et de finesse psychologique, toute en gradations jusque dans l'extrême énergie, n'admettant, lorsqu'elle répondait le mieux à sa nature, le sublime qu'avec le naturel, la passion qu'avec la connaissance et la possession d'elle-même, la force qu'avec la justesse, cette tragédie ne pouvait s'incarner complète-

1. C'est le fond de la thèse soutenue dans le *Paradoxe sur le comédien.*

ment que dans une actrice semblable à elle-même. Lorsque Adrienne parut, elle trouvait à côté d'elle des tragédiennes émérites, comme Mlle Desmares, nièce de la Champmeslé, et Mlle Duclos, qui représentaient depuis vingt-cinq ans l'ancienne école de déclamation et succédaient directement aux premiers interprètes de Corneille et de Racine [1]. Les contemporains n'hésitèrent pas entre elles, abstraction faite du charme de jeunesse qu'apportait la nouvelle venue, car l'ancienne école avait aussi ses jeunes adeptes, comme Mlle Gautier et Mlle Aubert. Adrienne leur sembla l'interprète idéale et longtemps attendue de chefs-d'œuvre que d'autres avaient pu créer et maintenir sur la scène sans s'élever à leur hauteur et les rendre au complet. On dit que les auteurs dramatiques ne manquent jamais des interprètes dont ils ont besoin; ils les créent souvent, en effet, mais,

1. Mlle Duclos, petite-fille d'un acteur de la troupe du Marais, avait débuté à la Comédie-Française en 1693, comme doublure de Mlle Champmeslé, qui mourut en 1698. Elle avait pour partenaire Beaubourg, emphatique et bruyant comme elle. Tous deux seraient représentés dans *les Comédiens français*, de Watteau, dont il était question tout à l'heure, Beaubourg avec l'ampleur d'un gros ténor, Mlle Duclos pourvue comme lui d'un bel embonpoint. Malgré ses défauts, elle excellait dans le pathétique. C'est à elle, paraît-il, que s'appliquerait un passage de *Gil Blas* (liv. III, chap. vi). Elle survécut à Adrienne : elle jouait encore en 1733 et mourut en 1748. — Mlle Desmares, qui retint le nom porté au théâtre par son père, et, avant son mariage, par Mlle Champmeslé, sœur de celui-ci, débuta en 1699 pour succéder à sa tante. Nature souple, elle jouait les princesses de tragédie, les coquettes et les soubrettes, mais, très rieuse, elle réussissait surtout dans la comédie. Il serait aussi question d'elle dans le passage de *Gil Blas* déjà cité. Elle quitta le théâtre en 1721 et mourut en 1743.

quoique les bons rôles fassent les bons acteurs, il est souvent arrivé que des auteurs de premier ordre durent se contenter d'interprètes insuffisants. A y regarder aussi attentivement que cela est possible à cette distance, sur des témoignages sans précision, il semble bien que tel fut le sort de Corneille et de Racine, qu'ils ne trouvèrent ni dans la Beauchâteau ni dans la Champmeslé les Chimène et les Phèdre qu'ils auraient souhaitées et qu'ils ne les élevèrent jusqu'à eux au prix des plus grands efforts. La Champmeslé surtout, celle sur laquelle nous manquons le moins de renseignements, imposait à Racine un terrible travail de répétitions : « Il l'avait formée, dit le fils du poète, mais avec beaucoup de peine. Il lui faisait comprendre les vers qu'elle avait à dire, lui montrait les gestes, et lui dictait les tons, que même il notait [1] ». Il ajoute : « Quand elle eut perdu son maître, elle ne fut plus la même et, venue sur l'âge, elle poussait de grands éclats de voix qui donnèrent un faux goût aux comédiens ». D'Allainval dit encore, d'après la tradition théâtrale : « Jamais Racine n'avait pu la corriger de chanter ».

Ainsi, quand parut Adrienne, on criait et on chantait impitoyablement à la Comédie-Française. Malgré

1. Il ne faut pas entendre par là, comme on le fait quelquefois, que Racine avait imaginé pour la Champmeslé un système de *notes*, analogues à celles dont on se sert en musique. Cela veut dire simplement qu'il lui indiquait les intonations, les mouvements, les temps, les passages de douceur et de force, etc., par un système de mnémotechnie figurée. Quiconque fait répéter des comédiens en vient, par la force des choses, à imaginer un système de ce genre, pour fixer les résultats du travail accompli.

l'opposition acharnée de ses rivales, mais soutenue par l'approbation immédiate du public, elle opéra une véritable révolution. Les cris et le chant durent céder la place à la diction modérée, nuancée, harmonieuse sans cantilène. Sur ce point encore les témoignages sont unanimes. *Le Mercure* dit : « On lui donne la gloire d'avoir introduit la déclamation simple, noble et naturelle et d'y avoir banni le chant ». Or, en matière de critique dramatique, *le Mercure* était le journal le plus autorisé et le plus lu parmi la gent théâtrale, mais il devait, pour conserver sa clientèle, ne pas dire trop directement les vérités désobligeantes. L'exquis jeune premier de la Comédie-Italienne, l'interprète favori de Marivaux, Lelio Riccoboni, horriblement choqué par la manière dont ses camarades de la Comédie-Française recherchaient la fausse énergie et le faux éclat, disait dans son poème didactique en vers italiens, *Dell'arte rappresentativa* : « La charmante Lecouvreur est la seule qui ne suive pas la route où tous ses camarades courent ensemble et à bride abattue ; s'il arrive qu'elle pleure ou qu'elle se plaigne, sans épouvanter comme eux par des hurlements, elle remue tellement le cœur qu'on est obligé de s'attendrir avec elle ». De même, Beauchamp s'écrie à l'apparition d'Adrienne :

Enfin le vrai triomphe, et la fureur tragique
Fait place sur la scène au tendre, au pathétique.

De même, La Faye, à peu près dans les mêmes termes.

Si ces cris et ces chants convenaient mal à Corneille, à plus forte raison trahissaient-ils Racine, le

poète de la justesse et des nuances. Aussi Collé disait-il, en parlant d'Adrienne : « On n'a jamais rendu comme elle le premier acte de *Phèdre* et le rôle de Monime ».

Il faudrait mal connaître le monde théâtral pour croire que la défaite des hurleurs fut décidée sans une furieuse résistance de leur part. Adrienne avait pour elle le public, qui la soutenait devant la rampe; ses rivales se dédommageaient dans la coulisse et l'accablaient de petites persécutions auxquelles elle ne semble avoir opposé qu'une belle tranquillité. En tête de ses ennemis étaient naturellement ses deux camarades d'emploi, Mlles Duclos et Desmares. Puis venait la coterie des Quinault, hommes et femmes, qui soutenait contre elles ses rivales vieilles ou jeunes, émérites ou débutantes. Ils avaient la majorité dans les assemblées et en profitaient pour la cribler de petites amendes taquines. Régnier a relevé sur les registres de la Comédie nombre de mentions dans le genre de celles-ci : « Mlle Lecouvreur à l'amende pour n'avoir pas commencé à l'heure. — Deux fois à *Rhadamiste* pour avoir fait attendre. — Deux fois à la répétition de *la Foire de Bezons*. — Pour n'avoir pas commencé à l'heure le jour des *Horaces*. — Une fois à l'amende de six livres pour n'avoir point pris de robe dans la cérémonie du *Malade imaginaire*. » Adrienne éprouve une répugnance marquée pour cette malheureuse robe, car, toutes les fois que revient la cérémonie, elle attrape le maximum d'amende pour la même cause [1]. Il faut

1. Malgré la pourpre et l'hermine qui le composent, ce costume n'a guère plus de succès aujourd'hui qu'autrefois près

bien, cependant, se rendre à l'évidence et reconnaître ce qu'elle fait pour l'honneur et le profit de la maison. L'assemblée décide, en conséquence, qu'elle sera « exemptée de participer aux pensions, en considération de l'utilité dont elle est à la troupe ». Une autre fois, il lui est attribué, ainsi qu'à Mlle Duclos, la moitié de cinq quarts en séquestre, « en considération de l'exactitude qu'elles ont à remplir leurs devoirs et des dépenses extraordinaires qu'elles sont obligées de faire ». Entre temps, l'autorité supérieure est obligée d'intervenir pour la protéger contre des insolences trop directes. Les registres portent cette mention : « Le 1er mai 1725, ordre est donné aux semainiers de retirer cent livres sur la part de Mlle de Seine pour inconvenance envers Mlle Lecouvreur, avec menace d'être renvoyée de la troupe en cas de récidive ». A l'occasion, on essayait des taquineries blessantes ou de grosses injures. Une bonne camarade s'avisait de répandre que l'anagramme

des comédiennes. Régnier dit : « Je puis constater, sans pouvoir donner d'éclaircissement à ce sujet, que la répugnance d'Adrienne a été partagée par beaucoup de jeunes comédiennes pendant les quarante années que j'ai passées à la Comédie-Française; seulement, nous ne mettions pas les délinquantes à l'amende. Nous nous contentions de reproches qu'elles n'écoutaient pas ou dont elles riaient. » La raison est peut-être celle-ci que ce costume a pour but de produire un effet comique, voire grotesque, et que, au théâtre, une jolie femme aime bien à se costumer pour plaire, mais non pour faire rire. Il est amusant de voir aujourd'hui, dans la cérémonie du *Malade*, par quelles combinaisons variées les comédiennes, voire les comédiens d'emplois « sympathiques », héros ou amoureux, drapent leur robe de façon à la dissimuler le plus possible; ce n'est plus qu'un étroit manteau sous lequel paraît complètement l'autre costume, flatteur et librement choisi, dont ils sont vêtus.

de Lecouvreur est *Couleuvre*. Mais voici qui dépasse tout. Le 27 septembre 1723, Philippe Poisson, sociétaire retraité, avait présenté à la troupe une comédie en un acte : *l'Actrice nouvelle*, qui était une satire personnelle d'Adrienne, de son talent et de sa vie privée; satire plate, du reste, et sans autre malice que l'intention. Lue et mimée par Quinault l'aîné, qui contrefaisait Adrienne avec ce facile talent d'imitation que les comédiens se donnent aisément les uns à l'égard des autres, elle avait été reçue pour être jouée. Adrienne dut solliciter et obtint un ordre qui interdisait la représentation.

Contre ces attaques variées, elle avait, je l'ai dit, l'appui du public; elle eut aussi l'intervention imprévue de Baron, qui vint lui apporter le concours d'un talent semblable au sien et trouva près d'elle, par l'union de deux natures artistiques faites pour se compléter mutuellement, un regain de réputation à l'âge de soixante-sept ans, après trente ans de retraite. Baron était l'élève de Molière, qui avait pris plaisir à former ce talent souple et fort dans un genre où lui-même était médiocre et où il ne pouvait faire triompher en personne, comme dans la comédie, des idées qui lui tenaient à cœur. Ces idées, ce sont celles qu'il expose dans *l'Impromptu de Versailles*, en opposition avec le genre suivi par ses rivaux de l'Hôtel de Bourgogne; c'est la cause du naturel et de la vérité dans le jeu théâtral. Il voulait que l'acteur récitât « le plus naturellement qu'il lui serait possible, humainement », car, disait-il, « un roi qui s'entretient tout seul avec son capitaine des gardes ne prend guère un ton de démoniaque ». Il imposait

cette façon de dire autour de lui; mais, lorsqu'il fut mort, lorsque sa troupe se fut adjoint par nécessité ces mêmes comédiens de l'Hôtel de Bourgogne, surtout lorsque Baron eut pris sa retraite, la saine doctrine fut abandonnée et la mauvaise reprit le dessus, par cette tendance à chercher les effets gros et faciles, à sacrifier les succès d'ensemble aux succès individuels, à forcer les applaudissements par un déploiement de force apparente et les « coups de gueule », par cette pente vers l'artificiel et le convenu, qui est l'écueil de toutes les institutions qui durent, de toutes les traditions artistiques qui négligent de se renouveler en étudiant sans cesse la nature et la vie, et qui nulle part n'est plus à redouter qu'au théâtre, où il faut agir sur la foule et rechercher les succès immédiats. Adrienne était venue troubler la quiétude hurlante de ses camarades; formée par le travail acharné de la province, par l'expérience des passions, elle avait révélé au public un jeu et une diction appris à l'école de la nature et de la vérité, celle-là même où Molière avait étudié. Et voilà qu'au mois d'avril 1720, trois ans après ses débuts parisiens, un survivant de l'époque héroïque, un camarade, un élève de Molière venait lui apporter l'appui de son nom, d'un talent resté jeune et d'une vigueur rebelle aux années. A partir de ce moment, ils jouèrent toujours ensemble et leur carrière finit à quelques mois de distance : celle de Baron en 1729, celle d'Adrienne en 1730. A eux deux, ils assurèrent pour un temps la victoire de leur école; pour un temps, car l'histoire du théâtre n'est qu'une longue lutte entre l'esprit de tradition et

celui de progrès, tour à tour victorieux, rarement conciliés.

Si bien établi que soit un comédien au théâtre, par la faveur du public et le souci de ses camarades pour l'intérêt commun, il n'y a pas de complet repos pour lui et, sans cesse, il doit compter avec des tracasseries. Adrienne en fit l'épreuve jusqu'au bout. Quelques mois avant sa mort, elle avait avec Piron un démêlé où le poète se montrait sous un jour fâcheux, tandis que la comédienne y conservait sa droiture et sa bonne grâce habituelles. Piron travaillait à ce *Callisthène*, sur lequel il fondait de grandes espérances et dont on s'entretenait beaucoup à la Comédie. Il avait d'abord promis le principal rôle à Adrienne, mais il était intimement lié avec le clan des Quinault; ils firent si bien qu'ils déterminèrent Piron à retirer sa parole. Le poète écrivit donc à la comédienne une lettre embarrassée et tortillée, dans laquelle il s'efforçait vainement de dissimuler le mauvais procédé sous des compliments à double entente.

Soyez assurée, débutait Piron, que rien n'égale le cas que je fais, comme tout le monde, de vos talents, si ce n'est l'estime que m'inspirera toujours votre noble façon de penser. J'espère prouver l'une et l'autre plus d'une fois encore en ma vie. Mais ne réduisons pas le témoignage à des sacrifices impossibles. Je n'ai pas imaginé dans ma pièce de ces grâces séduisantes qui naissent d'un tendre soupir, d'un coup d'œil fin, d'un silence ou d'un cri bien ménagé, de ces je ne sais quoi triomphants où l'art subtil et la douce nature sont obligés de se prêter un secours continuel l'un à l'autre. J'ai conçu des grâces austères, simples, nues, où tout l'art du monde ne saurait suppléer

à ce qui ne peut pas aider la nature. Convenons, mademoiselle, que le visage, la taille et l'organe ont leurs agréments proportionnels et déterminés.

Si difficile à écrire que fût sa lettre, Piron en fut sans doute content, car il dut croire qu'il y mettait beaucoup d'esprit. Il y en a, en effet; mais, égoïste, vaniteux, manquant de tact, il ne s'apercevait pas qu'il blessait gravement une femme qui ne lui avait rien fait, en ajoutant le persiflage au mauvais procédé. Il continuait donc à filer ce joli style :

L'engageante Vénus n'a que faire où l'œil attend la superbe Pallas comme au rebours; et je crois qu'il y a ici plus d'égide que de ceinture.... Vous aurez toujours, en toute autre occasion, pouvoir absolu sur moi.... Je n'aurai que trop tôt l'empressement d'appuyer mes ouvrages du secours de vos talents.

Adrienne répond net et franc, en appelant les choses par leurs noms :

On n'a jamais mis tant d'art et tant d'éloquence pour dire à quelqu'un : Je crois mon succès impossible entre vos mains. Premièrement, monsieur, vous m'avez promis de tout temps votre rôle;... je n'ai exigé ni confirmation, ni promesse plus marquée; d'ailleurs, vous me l'auriez signé de votre sang qu'au premier scrupule j'aurais cessé d'y prétendre, et quoi que je vous dise ici, tenez vous pour très assuré que je n'ai nulle intention de vous faire changer... mais je veux me justifier d'avoir osé dire en pleine assemblée que je le devais jouer.... Je trouve qu'en me donnant des éloges que je ne mérite pas, vous me faites injustice d'ailleurs; je suis bien plus éloignée de ressembler à Vénus qu'à cette Pallas que vous mesurez à l'aune. Vous oubliez que j'ai joué, du temps de Mlles Desmares et Duclos, Roxane, Athalie, Phèdre, Élisabeth, Pauline et Cornélie, sans que le public ait paru se plaindre

de ma faiblesse ni de mon courage, et je crois que l'âme est plus nécessaire que la taille. Je ne veux disputer ni de grâces ni de talents avec celle que vous me préférez, mais je ne crois pas sa force si supérieure.... Ces grâces austères, simples et nues que vous désirez ne se trouveront point plus en elle qu'en moi; je m'en rapporte à ceux qui y voient de plus loin que vous. S'il eût été question d'un parallèle contraire, et que vous m'eussiez mandé que Mlle Dufresne, ou quelque autre, approcherait mille fois plus de ces grâces que vous attribuez à Vénus, et à cette ceinture que vous croyez qui va m'éblouir, je dirais que vous avez raison et je me flatte même que je vous aurais prévenu, mais je prétends un peu plus à l'égide, puisque égide et ceinture il y a. En un mot, je tiens mon âme aussi mâle et aussi sensible à la vertu que vous en puissiez trouver. C'est ce qui m'a plu dans votre rôle, et c'est ce qui me porte à vous pardonner un affront qu'aucune autre femme n'oublierait de sa vie.

On ne saurait montrer ni plus de bon sens, ni plus d'esprit, quoique cet esprit ne soit pas de la même espèce que celui de Piron. Adrienne est vraiment éloquente dans cette lettre, qu'il faut lire en entier; de cette éloquence qui part d'une tête bien faite et d'un cœur droit.

Elle pardonne, en effet, ce qui est rare pour toutes les femmes, sans autre exemple, en pareil cas, pour les comédiennes; elle se console même assez vite de son mécompte, comme le prouve ce passage d'une lettre qu'elle écrivait le jour même à un ami :

Je perds le plaisir de jouer un rôle qui m'a plu, que j'ai accepté avant qu'il fût fait, et dans la pièce d'un homme que je croyais mon ami. Mais je perds aussi la crainte d'en mécontenter l'auteur ou de n'y pas plaire au public, la fatigue, l'envie des autres, et j'y gagne, outre

le repos, le temps de pouvoir me livrer à la bonne compagnie qui me fait la grâce de me souffrir. Il vous en coûtera plus d'un dîner.

Ainsi, toute sa colère n'avait duré que le temps d'écrire sa lettre. Cette résignation semblera particulièrement méritoire, si l'on songe que Piron lui retirait le rôle pour le donner à une débutante, Mlle de Balicourt, cousine des Quinault.

III

Nous venons de voir Adrienne Lecouvreur se consoler par ses relations mondaines d'une déception au théâtre. Ces relations tenaient une grande place dans sa vie et elles ne sont pas son moindre honneur.

A la date où elle vivait, acteurs et actrices restaient encore en marge de la société. Auxiliaires des plaisirs élégants, on les applaudissait, on les flattait, on les prenait pour compagnons de débauche; mais l'accès de la société régulière leur était interdit. Ainsi le voulait le préjugé qui pesait sur eux, trop justifié, il faut le reconnaître, par leur façon de vivre. La Régence n'avait pas mis fin à cette exclusion; dans l'extrême licence de mœurs qui régnait alors, un comédien et surtout une comédienne n'avaient pas accès dans le monde des « honnêtes gens ». Longtemps encore les acteurs ne figurèrent en dehors du théâtre que dans les endroits où l'on s'amusait. Lorsque l'un ou l'autre d'entre eux, comme Mlle Qui-

nault, présidente du *Dîner du Bout du Banc*, recevaient des hommes distingués ou des femmes du monde, comme Mme d'Épinay, il était entendu que l'on allait chez eux en partie secrète et qu'on s'y divertissait portes closes. Une exception se fit pour Adrienne dès son arrivée à Paris, pour elle seule, et ce ne pouvait qu'être un motif de plus à l'animosité de ses camarades. On avait bien vite reconnu sa distinction, comme nous dirions aujourd'hui; on la trouvait instruite et simple, agréable et sûre de commerce, amie excellente. Cette particularité était connue, mais sa correspondance nous fait entrer dans le détail de ses relations. L'histoire théâtrale est à peu près absente de ces lettres; c'est avant tout l'analyse des sentiments les plus personnels, parfois les plus intimes, de celle qui les a écrites. Parmi ses amis figuraient Du Marsais, le grammairien philosophe, que nous connaissons déjà, d'Argental et Maurice de Saxe, sur lesquels nous reviendrons, le marquis de Rochemaure, le duc de Richelieu, le comte de Caylus, le comte de Belle-Isle, le chevalier de Beringhen, le maréchal de Bezons, le procureur général La Chalotais, le duc de Gesvre, l'abbé d'Amfreville, Pont de Veyle, etc., sans parler des hommes de lettres, comme Fontenelle, Voltaire, Foncemagne, Piron. Parmi les femmes, elle comptait au premier rang de ses amies, la duchesse du Maine, la duchesse de Gesvres, la marquise de Simiane, petite-fille et éditeur de Mme de Sévigné, Mme de Pomponne, Mme de Montchesne, Mme de Fontaine-Martel, la présidente Berthier, la marquise de Lambert, dont le salon et les dîners donnaient un brevet

d' « honnêteté » à qui s'y trouvait reçu, et chez laquelle, honneur rare, Adrienne allait deux fois par semaine, les mardis et les mercredis, admise ainsi dans ses deux séries d'invités, et passant toute une semaine chez elle, dans sa campagne de Clamart.

Je cite seulement les noms qui reviennent à chaque page dans sa correspondance et ceux-là en supposent beaucoup d'autres. Ces personnes ne sont pas pour elle des relations banales, mais des amitiés sérieuses, quelques-unes tout à fait intimes. Adrienne les reçoit chez elle comme elle est reçue chez eux, les femmes comme les hommes, même les plus qualifiés, comme la duchesse du Maine, à dîner ou à souper, le plus souvent à souper, car le souper de neuf heures du soir, après le spectacle, était une habitude particulièrement chère à la société polie du XVIIIe siècle; non pas le souper comme aujourd'hui, qui, en dehors des fêtes mondaines, n'est qu'une débauche forcée, mais un véritable repas, dans lequel, la journée finie, l'esprit libre, on se réunissait surtout pour causer, avec l'agrément et l'esprit que le mot suppose, en un temps qui fut l'âge d'or de la conversation française. Ces soupers tiennent une grande place dans la vie d'Adrienne; les arrangements qu'ils exigent reviennent presque à chaque page de sa correspondance. De santé chancelante et bientôt inquiétante, écrasée par le dur labeur du théâtre, elle prend sur elle, à force de courage, pour satisfaire à ses devoirs mondains; elle s'y rend « même fatiguée et très faible, même en robe de chambre ». Quand c'est elle qui reçoit, elle fait en sorte que tous ses hôtes aient plaisir à se trouver ensemble et, pour cela, elle

charge, selon l'usage, le plus qualifié d'entre eux de « nommer », c'est-à-dire de dresser la liste des invités : « Mandez-moi, écrit-elle à l'un d'eux, quel jour vous voulez souper chez moi. J'y ferai trouver qui il vous plaira de nommer, étant bien assurée que vous ne pouvez pas mal choisir [1]. »

Le résultat de cette vie en partie double, au théâtre et dans le monde, c'est une immense lassitude, qu'elle supporte avec une singulière vaillance. Sa destinée est de souffrir par tout ce qu'elle aime. Il ne saurait être douteux qu'elle adorât le théâtre, car on n'y réussit qu'à ce prix, et les contemporains constatent sa passion pour son métier. Elle écrit, cependant : « La contrainte de ce milieu me donne presque du dégoût pour la vie. Je suis dans les horreurs de l'étude et des répétitions.... J'ai aujourd'hui trois répétitions, deux dans la matinée et une dans *Andromaque* que je joue; n'est-ce pas assez? C'est une chose horrible que la dissipation forcée et triste où je suis : les voyages à Versailles, les nouveautés qui tombent après avoir donné de la peine, la tristesse où mes amis m'ont jetée depuis quelque temps, jointe à cette insupportable fatigue. » Le monde, lui non plus, si

1. D'après Titon du Tillet, c'est Adrienne Lecouvreur qui aurait, la première, avec Baron, amené pour les comédiens l'habitude aujourd'hui générale de dire des vers dans le monde : « Mlle Lecouvreur, qui était extrêmement souhaitée dans les meilleures maisons de Paris et même de la Cour, ne se refusait pas, dans les compagnies où elle se trouvait, de déclamer plusieurs belles tirades de vers et même des scènes entières de tragédies, qui enchantaient les auditeurs; chose très rare aux personnes de sa profession de réciter des vers hors du théâtre, et je n'ai guère connu que Baron qui s'en faisait un plaisir. »

éprise qu'elle soit de ses plaisirs délicats, ne lui procure pas d'agrément sans mélange. Elle écrit à ce sujet une lettre charmante, qui donne une idée complète de son caractère, car elle y explique ce qu'elle aime et ce qu'elle n'aime pas, ce qu'elle souhaiterait et ce qui lui manque :

Je passe les jours à faire les trois quarts au moins de ce qui me déplaît; des connaissances nouvelles, mais qu'il m'est impossible d'éviter, tant que je serai liée où je suis, m'empêchant de cultiver les anciennes, ou de m'occuper chez moi, selon mon gré. C'est une mode établie de dîner ou souper avec moi, parce que quelques duchesses m'ont fait cet honneur. Il est des personnes dont les bontés, dont les bienveillances me charment et me suffiraient, mais auxquelles je ne puis me livrer parce que je suis au public, et qu'il faut absolument ou répondre à toutes celles qui ont envie de me connaître, ou passer pour impertinente. Quelque soin que j'y apporte, je ne cesse pas de mécontenter. Si ma pauvre santé, qui est faible comme vous savez, me fait refuser ou manquer à une partie de dames que je n'aurai jamais vues, qui ne se soucient de moi que par curiosité, ou, si je l'ose dire, par air, car il en entre dans tout : — « Vraiment, dit l'une, elle fait la merveilleuse? » Une autre ajoute : — « C'est que nous ne sommes pas titrées! » Si je suis sérieuse, car on ne peut être fort gaie avec bien des gens qu'on ne connaît pas : — « C'est donc là cette fille qui a tant d'esprit? » dit quelqu'un de la compagnie. — « Ne voyez-vous pas qu'elle nous dédaigne, dit une autre, et qu'il faut savoir du grec pour lui plaire? » — « Elle va chez Mme de Lambert, dit une autre, cela ne vous dit-il pas le mot de l'énigme? ».... Je suis encore toute remplie de mauvais propos de cette espèce, et plus occupée que jamais du désir de devenir libre et de n'avoir plus de cour à faire qu'à ceux qui réellement auront de la bonté pour moi, et qui satisferont et mon cœur et mon esprit. Ma vanité ne trouve point que le grand nombre dédom-

mage du mérite réel des personnes; je ne me soucie point de briller; j'ai plus de plaisir cent fois à ne rien dire, mais à entendre de bonnes choses, à me trouver dans une société douce de gens sages et vertueux, qu'à être étourdie de toutes les louanges fades que l'on me prodigue à tort et à travers dans bien des endroits. Ce n'est pas que je manque de reconnaissance ni d'envie de plaire, mais je trouve que l'approbation des sots n'est flatteuse que comme générale, et qu'elle devient à charge quand il la faut acheter par des complaisances particulières et réitérées.

A elle seule, cette lettre en apprendrait beaucoup sur la nature d'Adrienne; mais le reste de la correspondance nous fournit amplement de quoi la compléter. Dans sa courte étendue, cette correspondance est certainement une des confessions les plus entières et les plus franches qu'une femme nous ait laissées; il suffit de la feuilleter pour y mettre à nu l'être moral qu'était Adrienne. Le fond de son caractère, c'est la loyauté; tous les actes de sa vie le prouvent, mais elle est la première à le déclarer : « J'ai toujours cru, écrit-elle, la vérité et la franchise de puissantes ressources; je m'en suis bien trouvée toute ma vie. Je pense qu'il faut en mettre à tout : c'est un sûr moyen de faire respecter jusqu'à ses faiblesses. » Dans tous les ordres de relations, elle montre la droiture d'un homme; elle a le respect de l'engagement pris et elle emploie quelque part ce mot : « la honte de manquer à ma parole ». Une dette la tourmente jusqu'au remords, parce que, scrupule peu commun jadis dans sa profession, elle n'a pas donné les sûretés nécessaires à son créancier, qui est en même temps son ami : « Cela me tour-

menterait, lui écrit-elle, et me ferait appréhender la mort, si je ne vous envoyais mon billet de la somme due et tout au plus tôt. » Elle ajoute gentiment : « Je serai moins pressée de vous payer après cela, et je compte que c'est une bonne raison pour vous contraindre à le recevoir, et à le garder même, sans murmurer. » Deux de ses lettres sont des lettres d'affaires : elle s'y montre attentive, scrupuleuse, pénétrée du sérieux de toute convention. Elle avait fait, on l'a vu, quelques dettes à Strasbourg, au temps de sa première jeunesse; elle en a conservé « l'horreur de s'endetter ». De fait, son testament montre qu'elle était libre, à sa mort, de tout lien de ce genre. Avec de tels sentiments, on ne s'étonnera pas de trouver sous sa plume cette profession de foi : « L'estime des honnêtes gens est le plus grand bien que je connaisse ». S'il ne paraît pas que ses sentiments religieux aient été vifs, si même, au moment de mourir, elle provoqua peut-être les rigueurs de l'Église, elle était charitable et reconnaissante. Par son testament, elle laisse, selon l'usage, « aux Petits-Augustins, pour des messes, deux cents livres une fois payées », mais elle laisse aussi mille livres aux pauvres de sa paroisse et la même somme aux Filles de l'Instruction chrétienne, « en reconnaissance, dit-elle, des soins et des bontés qu'elles ont eus pour moi dans mon enfance ».

Elle aimerait avant tout, comme on vient de le voir, une vie solitaire et tranquille, réduite à la société d'un petit nombre de personnes d'élite et d'amis sûrs. Elle l'eût organisée avec une recherche d'élégance qui semble être pour elle un besoin de

nature, et dont on peut juger par l'inventaire fait après sa mort, dans la maison qu'elle habitait rue des Marais, après la Champmeslé et Racine, et avant Mlle Clairon [1]. Un grand goût a organisé ce logis et choisi les meubles qui le garnissent; mais c'est là une nécessité de son genre de vie et on n'en saurait tirer d'autre conclusion que l'étendue de ses ressources. Ce qui dénote plus directement sa nature, c'est son entourage personnel; ainsi l'aménagement de sa chambre à coucher. Elle était tendue de damas cramoisi et de tapisserie de Flandre à petits personnages, et meublée, outre le grand lit, d'un lit de repos et de fauteuils en étoffe de soie à fleurs d'or et d'argent, avec bordure de damas vert, d'un canapé de damas vert et d'un autre en maroquin noir, d'un clavecin et d'une bibliothèque garnie de bons livres.

1. La rue des Marais, aujourd'hui rue Visconti, va de la rue de Seine à la rue Bonaparte. La maison occupée par Adrienne portait le nom d'hôtel de Ranes. Mlle Clairon écrit dans ses *Mémoires* : « On me parla d'une petite maison, rue des Marais, du prix de 1 200 livres. On me dit que Racine y avait demeuré, que c'était là qu'il était mort; qu'ensuite la touchante Lecouvreur l'avait occupée, ornée, et qu'elle y était morte aussi.... On me l'accorda. » — Selon M. Monval, cette maison serait le n° 21 actuel, où l'on voit, en effet, une inscription commémorative. D'après Girault de Saint-Fargeau (*les Quarante-huit quartiers de Paris*, 1845), et F. Lock (*Dictionnaire topographique et historique de l'ancien Paris*, 1853), ce serait le n° 19, et l'auteur de ce dernier livre ajoute que la maison était démolie au moment où il écrivait. D'après le Racine de la *Collection des grands écrivains*, édité par M. P. Mesnard (1865-1871), et accompagné d'un album, où un dessin de M. H. Clerget reproduit une vue de la maison dans son état actuel, ce serait le n° 13. M. le vicomte de Grouchy, qui vient de publier un recueil de *Documents inédits relatifs à J. Racine*, adopte la manière de voir de M. P. Mesnard. Il y aurait lieu de préciser définitivement ces renseignements contradictoires.

C'est le mobilier d'une femme qui reste beaucoup chez elle, qui lit et fait de la musique. Ses toilettes sont d'un goût riche et sobre, avec dix-huit robes de chambre, très luxueuses ou très simples, que M. Monval a déjà signalées comme indice de ses goûts d'intérieur.

Le détail matériel de sa vie s'accorde donc avec sa nature morale; il s'explique aussi par des goûts de bonheur épicurien qu'elle accuse nettement. Mais l'épicuréisme n'a jamais préservé de la tristesse; il y porte plutôt, surtout avec la nature sentimentale que nous étudions, et les deux penchants réunis l'engendrent sûrement, surtout avec une santé chancelante comme celle d'Adrienne. Elle a donc assez souvent de l'humeur, des « papillons noirs », et elle prie ses amis de les lui pardonner. Elle dit à l'un d'eux : « Je conviens d'avoir eu et d'avoir trop souvent de l'humeur, je n'en suis pas la maîtresse.... C'est un défaut très commun à mon sexe et que l'on n'a pas toujours la bonne foi d'avouer. Au bout du compte, ce que j'en ai ne me paraît pas si insupportable pour les autres que pour moi. Je m'en aperçois toujours la première et cela me jette ordinairement dans des réflexions déplaisantes et tristes. » Par exception, elle trouve dans ce penchant à la tristesse ce que La Fontaine appelait « le sombre plaisir d'un cœur mélancolique », et elle le définit ainsi : « J'ai resté toute la journée chez moi dans une langueur triste, et pourtant point insupportable. J'ai fait des réflexions plus attendrissantes que noires. Vous ne connaissez point cet état, parce que vous n'êtes ni faible, ni femme, ni mélancolique. » Elle aime les

romans; elle aime encore plus les livre d'histoire et le récit des grandes existences, comme celle de Gustave Wasa. Avait-elle de l'esprit? Oui, et beaucoup, si une variété de l'esprit consiste dans un mélange d'enjouement, d'aptitude à saisir le côté caractéristique des choses et de fine raillerie. Elle n'aime pas le commérage, et les bruits du monde, comme ceux du théâtre, tiennent très peu de place dans ses lettres, qui sont toutes sentimentales et positives; c'est même par ces deux mots que l'on pourrait peut-être la définir elle-même le plus nettement. Une seule fois, et sur demande expresse de son ami d'Argental, alors à Londres, elle lui raconte les bruits divers de la cour et de la ville, sans ombre de méchanceté. A ce point de vue, le passage le plus vif de sa correspondance est peut-être celui-ci, qui concerne le duc de Bourbon, connu pour son avarice : « M. le duc se marie; on va chercher sa future dans quatre vieux carrosses. On dit qu'on lui porte quatre robes neuves et deux douzaines de chemises avec quelques blondes. » C'est bien une raillerie de femme, mais il y aurait trop à remercier la nature si, en pareille matière, toutes les femmes raillaient comme cela.

IV

Le goût dominant de son âme, sa vraie passion, plus encore que l'amour, passion qu'elle cherche avec ardeur tandis qu'elle fuit l'autre avec horreur, car elle a éprouvé la douceur de l'une et l'amertume

de l'autre, c'est l'amitié. L'exposition, le développement, la reprise continuelle de ses sentiments à cet égard forment la plus grande part de sa correspondance. Elle connaît trop la vie pour ne pas savoir que, comme toutes les autres, cette passion a ses mécomptes; mais elle en prend son parti, elle veut croire à l'amitié pure, dans le sens complet de ce beau mot. Elle estime que, tout compte fait, c'est encore ce qu'il y a de plus sûr et de plus doux sur la terre, même pour une femme et une comédienne, à qui l'on est toujours tenté de proposer autre chose :

L'amitié, dit-elle, a ses enthousiasmes aussi bien que l'amour. Je suis d'un sexe et d'une profession où l'on ne soupçonne pas volontiers cet honnête sentiment, l'unique que je désire, dont je sois flattée et dont j'ose me croire digne, par la façon dont je le sens; j'ajoute même : par celle dont je l'ai inspiré plus d'une fois. C'est un grand bien que l'amitié pour les âmes sensibles. Il faut laisser dire les profanes, qui n'en médisent que parce qu'ils en sont incapables (car on en trouve). Il ne faut que la sentir et puis croire; c'est comme une grâce. Quel supplice de se défier toujours, quand on est né avec autant de bonne foi que de penchant à la confiance! Je serai encore malheureuse et trompée. Je ne me corrigerai point de désirer des amis, et je n'ai ni assez de discernement pour les bien connaître, ni assez de bonheur pour les rencontrer par hasard. Que faire, cependant, au monde, sans aimer, quand l'ambition, le jeu ou les autres passions ne remplissent point l'âme? Quand on n'a même aucun devoir qui puisse servir d'obstacle ou de dissipation au penchant naturel de plaire, et comment s'y abandonner, quand on a éprouvé des perfidies de toutes les espèces?

Après ses sentiments théoriques sur l'amitié, elle explique comment et par quelle gradation elle s'y

livre tout entière, ce qu'elle y désire, ce qu'elle y apporte :

Mon cœur suffit à tout; et puis j'agis, et je m'en suis toujours bien trouvée. On me prend telle que je suis ou bien on me laisse là. Tout l'art que je sais, c'est de ne me point jeter à la tête pour quelques sentiments que ce puisse être. Je cherche d'abord de la probité jusque dans mes plus faibles liaisons; quand les grâces s'y joignent, je sais les sentir, la nature m'ayant donné un instinct admirable pour les démêler. L'usage du monde, le temps, et un peu de raison m'ont convaincue qu'il faut beaucoup d'indulgence dans la vie; mais ceux qui en ont le moins de besoin ne perdent rien avec moi. Je leur donne à la place tout autant d'estime et d'admiration qu'il me paraît qu'ils en méritent, et, quand ils m'honorent de quelques bontés, vous sentez bien ce que la reconnaissance peut ajouter à de tels sentiments, et assurément je ne fus jamais ingrate.

En termes courts et nets, avec une belle vaillance, elle dira : « Allons rondement vers l'amitié; qu'elle soit franche et simple ». Dans un moment où une de ses affections traverse une crise, elle s'écrie : « Prouvez-moi que l'amitié n'est point une chimère. Si l'on m'en désabuse jamais, j'en veux mourir. » L'amitié une fois conclue, elle n'admet ni relâchement ni négligence; elle entend que, des deux parts, on se montre exigeant : « Quand, après y avoir bien réfléchi, j'ai adopté quelqu'un pour être au nombre de ceux que j'aime, je n'aime point qu'il me néglige ni à le négliger moi-même. Il faut se voir dans la vie quand on s'estime, car elle est si courte, et surtout pour nous qui avons déjà vécu! » Elle n'admet donc pas que ses amis ne prennent pas de ses nou-

velles quand elle est souffrante, qu'ils partent en voyage sans l'avoir vue et elle les querelle s'ils manquent à ces devoirs. C'est qu'il faut jouir du plus pur bonheur que nous laisse l'avare destinée : « Il me semble que ce n'est pas vivre que de ne point voir ses amis, et que la vie est trop courte pour perdre le seul plaisir réel que l'on y trouve ». Ainsi entendue, l'amitié doit aller, en se resserrant toujours, jusqu'à la vieillesse : « Il faut redoubler de zèle, d'estime, de confiance et d'assiduité en vieillissant et que nous nous ramentevions tout le passé en crachant sur nos tisons ». Dans ces termes familiers et d'un archaïsme voulu, Adrienne forme le souhait éternel de toutes les affections profondes. Bien d'autres l'ont exprimé avant ou après elle, mais il y a toujours un survivant.

Entre ses nombreux amis, Voltaire se présente au premier rang, pour l'ancienneté, la durée et la nature complète de son affection. La discrétion était son moindre défaut et il déclare dans une lettre à Thiriot qu'il a été « son admirateur, son ami, son amant ». Il n'est guère permis de penser, pour atténuer la crudité indiscrète du dernier mot, qu'il revêt ici le sens platonique du XVIIe siècle. Si donc il exprime une réalité positive, admettons que, malgré sa rancune contre l'amour, malgré ses résolutions prises en arrivant à Paris, Adrienne avait cédé, en faveur d'un poète dramatique, aux usages de sa profession. Ce qui est certain, c'est que, puisque amant il y a, elle eut le mérite assez rare de s'en faire un ami. Voltaire lui dira plus tard, avec un grand charme de sincérité :

Faites le bien d'un seul et le désir de tous;
Et puissent vos amours égaler la durée
De la pauvre amitié que mon cœur a pour vous![1]

Nous verrons tout à l'heure qui était cet unique possesseur d'un bien désiré par tous. Le poète écrivait encore à la comédienne, « en lui envoyant pour étrennes une belle garniture de lit » :

Recevez dans vos bras mes illustres rivaux :
C'est un mal nécessaire et je vous le pardonne;
Mais songez que chez vous j'ai gardé les manteaux,
Et que c'est moi qui vous en donne.

Après le mot fâcheux que nous avons vu tout à l'heure, ces vers commencent par un pluriel qui ne l'est pas moins. Admettons encore, si l'on veut, qu'il y a là une exagération poétique. Les écrits du temps, plus ou moins dignes de confiance, citent encore, au sujet d'Adrienne, Prungent, intendant de la duchesse de Brunswick, le chevalier de Rohan, lord Peterbrough. Ce dernier, Anglais de vieille roche, lui aurait dit un soir de présentation, ce mot resté fameux, avec la lourde grossièreté de l'étranger venu à Paris pour faire la fête : « Allons! qu'on me montre beaucoup d'amour et beaucoup d'esprit ». Cependant, avec les autres hommes, sauf un, elle déclarait ne vouloir que des amis; à qui lui parlait amour, elle répondait par l'offre de son sentiment favori, l'amitié [2]. Une de ses

1. Le maréchal de Saxe appliquera plus tard ces vers faits pour Adrienne à Mme Favart, dans une lettre où il se plaint des rigueurs de celle-ci à son égard. C'était plus qu'une faute de goût.

2. L'abbé Aunillon confirme sur ce point la correspondance. Amoureux d'Adrienne, il s'était fait présenter chez elle, mais

lettres contient à ce sujet une explication d'une singulière franchise :

Si je ne puis vous rendre plus heureux, j'en suis plus fâchée que vous, je me le reproche, et je me dis plus que vous ne me diriez sans doute; mais je ne saurais vous tromper. Les caprices ne s'accordent pas avec la raison, et l'amour n'est autre chose qu'une folie que je déteste, et à laquelle, assurément, je tâcherai bien de ne me livrer de ma vie. Vous le connaîtrez encore, et les injustices que je vous ai faites ne serviront alors qu'à vous rendre plus heureux. Permettez-moi de vous en rapprocher l'idée, et de vous offrir mes conseils. Soyez mon ami, j'en suis digne; mais choisissez pour maîtresse un cœur tout neuf, qu'elle ne soit point encore revenue de cette confiance qui rend tout si beau; qu'elle n'ait été ni trahie ni quittée, qu'elle vous croie tel que vous êtes et tous les hommes tels que vous. Qu'elle soit jeune et assez forte, elle en aura moins d'humeur. Enfin, qu'elle vous procure cette fidélité que j'aurais eue si je n'avais jamais aimé que vous, et que vous m'eussiez aimée autant que vous en êtes capable et que vous auriez dû me plaire.

Le destinataire de cette lettre est inconnu, mais, entre les adorateurs qu'Adrienne avait dû décourager et dont elle avait réussi à faire des amis, il en est

elle lui déclara « qu'elle était uniquement jalouse de faire des amis et qu'elle craignait d'attirer chez elle des amants ». Il ajoute : « Je sortis de chez elle bien résolu de la satisfaire, car, en effet, je la trouvai digne de l'amitié des plus honnêtes gens.... Toute la vivacité de mes autres sentiments ou s'éteignit ou se réunit à celui de l'amitié, qui a été réciproque entre nous jusqu'à sa mort. » — Cette amitié et cette estime n'empêchèrent pas Aunillon, comme on l'a vu, de se conduire chez Adrienne de façon peu délicate : il profita de ce que la maison lui était ouverte pour débaucher sa jeune sœur Marguerite et, ce qui complète le personnage, il s'étonnait des reproches d'Adrienne à ce sujet.

deux qui portent des noms diversement célèbres : La Chalotais et d'Argental. Au premier, le futur procureur général au Parlement de Bretagne, elle écrit, non pas la plus belle — c'est d'Argental qui la provoquera, — ni la plus spirituelle — c'est Piron qui l'a reçue, — mais la plus gracieuse de ses lettres. La Chalotais, simple « petit collet » et habitué de la Comédie-Française, avait fait une cour assez vive à Adrienne, sans rien obtenir. Plus tard, avocat général à Rennes, il lui envoyait un présent à chaque carême. Elle lui répondait, neuf jours avant sa mort. Le début de sa lettre est digne de Voiture :

J'ai reçu, monsieur, le tribut qu'il plaît à votre amitié de m'envoyer tous les carêmes : je suis fâchée qu'il n'y en ait qu'un par an, puisque ce n'est que dans ce temps et à cette occasion que vous m'honorez de votre souvenir. Je suis très flattée qu'il subsiste, malgré la longueur de l'absence et le peu d'espérance de nous revoir.

Puis viennent les souvenirs, qui sont déjà pour tous deux des souvenirs de jeunesse :

Vous voilà décoré d'une charge qui vous retiendra plus que jamais dans votre Bretagne, et, à moins que je n'y aille, je ne verrai plus mon petit abbé. Il y a peut-être de l'indécence à moi d'appeler ainsi un homme devenu si grave par le sacrement et la magistrature; je vous en demande donc pardon très humblement, monsieur, à vous, à madame votre épouse et à votre nouvelle dignité. Tout ce que je puis vous assurer, c'est que mon petit abbé jeune, plein d'esprit, de grâce et de sagesse, n'était pas moins respectable pour moi que M. le marquis de la Chalotais, père de famille et avocat général du parlement de Bretagne. Ces titres, loin de m'imposer, m'autorisent, ce me semble, à vous parler plus naïvement et avec plus de

confiance des sentiments qu'une extrême jeunesse et une entière liberté devaient modérer. Quand on a dix ou douze ans de connaissance et une espèce d'attachement qui résiste à l'éloignement et ne doit blesser personne, on doit se parler sans contrainte. Je vous assure donc que je vous aime autant que je vous estime, que je fais des vœux pour votre bonheur et celui de tout ce qui vous appartient, et je vous exhorte à me conserver votre souvenir et mieux.

Ne dirait-on pas une comtesse Almaviva, qui ne serait pas devenue « la mère coupable », écrivant, des années après *la Folle journée*, à un Chérubin entré dans la robe?

En ce temps où le bien dire avait tant d'importance, où magistrats et hommes d'Église ne craignaient pas de se perfectionner auprès des comédiens, La Chalotais exprimait le regret de ne pouvoir demander des leçons à Adrienne. Elle termine donc sa lettre par quelques conseils où elle définit son propre talent, en toute sincérité et en toute modestie :

Vous dites que vous voudriez que je vous apprisse l'art de la déclamation, dont vous avez besoin; avez-vous donc oublié que je ne déclame point? La simplicité de mon jeu en fait l'unique et faible mérite; mais cette simplicité que le hasard a fait tourner à bonheur chez moi, me paraît indispensable dans un homme comme vous. Il faut premièrement autant d'esprit que vous en avez et puis laisser faire la belle nature. Vouloir l'outrer, c'est la perdre. Grâce, noblesse et simplicité dans l'expression, et mettre la force seulement dans le raisonnement et dans les choses, c'est ce que vous direz et ferez bien mieux que personne.

Avec d'Argental, la transition de l'amour à l'amitié fut autrement difficile; en revanche, d'une véritable crise pour Adrienne et le jeune homme sortit le plus

solide, le plus pur et le plus durable attachement de leur vie à tous deux. Charles-Augustin de Ferriol d'Argental était, lorsqu'elle le connut, en arrivant à Paris, un bon jeune homme de dix-sept ans, qui ne changea pas avec l'âge et chez lequel il y eut toujours du vieil enfant; avec cela, plein d'excellentes qualités : honnête, sûr, d'un dévouement à toute épreuve pour ceux qu'il aimait, car le dévouement lui était une vocation [1], grand amateur de la littérature et du théâtre, qu'il jugeait bien, entendu en affaires, ayant en un mot l'étoffe de ce qu'Adrienne aimait le plus au monde, un excellent ami, s'il lui manquait peut-être les qualités d'un amant. A cette époque, elle était encore toute meurtrie de ses premières expériences et elle venait de faire ce serment de ne plus aimer, dont nous avons vu l'expression plusieurs fois renouvelée. Le jeune homme se prit pour elle d'une passion d'autant plus violente que la comédienne ne passait point pour farouche, et peut-être ne l'était-elle pas, pourvu qu'on ne lui demandât pas de l'amour. Or, c'était de l'amour et du plus ardent que d'Argental éprouvait. Sachant bien qu'en pareille matière on ne fait pas la part du feu, Adrienne se refusa obstinément. En compensation, elle offrit son amitié. D'Argental n'appréciait pas encore le beau

1. Lemontey dit joliment, dans le style académique dont on verra plus loin un rare échantillon, que d'Argental était « connu par son amitié imperturbable pour l'auteur de *la Henriade* et sa sujétion pour ainsi dire organique à la gloire de ce grand poète ». Il ajoute : « Pendant de longues années, on a vu cet excellent homme, passionné pour les affaires du théâtre, mais né invinciblement pour les seconds rôles, soigner avec un égal désintéressement les filles d'Adrienne et les tragédies de Voltaire ».

cadeau qui lui était fait; il le comprit plus tard, et à cette amitié il répondit par un sentiment de même nature et d'égale valeur. Adrienne déploya, du reste, toutes les ressources de son esprit et de son cœur, toute sa grâce et tout son charme, pour l'habituer à cette résignation méritoire; elle lui accorda tout, excepté ce qu'il avait d'abord désiré exclusivement; elle fut attentive, ingénieuse, persévérante à préparer le résultat où elle voulait l'amener; il y eut un jour, comme on va le voir, où elle fut admirable et lui prouva sa sincérité par un acte décisif qu'elle eut le mérite de lui laisser ignorer. Dès le début de leur connaissance, au mois de juin 1717, elle lui écrivait à la fin d'un aimable billet : « Je veux absolument souper chez vous dimanche ou lundi. Adieu, pardonnez-moi mon humeur; je vous pardonne bien autre chose, j'allais dire votre amour, et oublier que vous n'avez pour moi que de l'amitié, et que je veux que vous n'ayez que cela. » Dans presque toutes ses lettres, il y a quelque gracieux rappel à leurs conventions, souvent un de ces délicieux passages sur l'amitié dont j'ai déjà cité quelques-uns et dont les plus caractéristiques sont justement empruntés à sa correspondance avec lui. Quelques mois après, le jeune homme est à Londres, où sa famille, inquiète de sa passion, l'a sans doute envoyé pour le guérir en le dépaysant. Adrienne lui écrit, après s'être assurée du consentement de sa mère, de longues lettres affectueuses, enjouées, spirituelles, mais où elle évite soigneusement tout ce qui peut raviver ce qu'elle est bien résolue d'éteindre. Cependant, la guérison ne fait aucun progrès; la famille de d'Ar-

gental, de plus en plus inquiète, songe à l'envoyer « aux îles », à Saint-Domingue. Adrienne se résout alors d'écrire à sa mère, Mme de Ferriol. C'est ici la perle de sa correspondance, l'action la plus méritoire de sa vie, le plus noble et le plus beau langage qu'elle ait jamais tenu :

Paris, 22 mars 1721.

MADAME,

Je ne puis apprendre, sans m'affliger vivement, l'inquiétude où vous êtes et les projets que cette inquiétude vous fait faire. Je pourrais ajouter que je n'ai pas moins de douleur de savoir que vous blâmez ma conduite; mais je vous écris moins pour la justifier que pour vous protester qu'à l'avenir, sur ce qui vous intéresse, elle sera telle que vous voudrez me la prescrire. J'avais demandé mardi la permission de vous voir, dans le dessein de vous parler avec confiance, et de vous demander vos ordres. Votre accueil détruisit mon zèle et je ne trouvai plus que de la timidité et de la tristesse. Il est cependant nécessaire que vous sachiez au vrai mes sentiments, et, s'il m'est permis de dire quelque chose de plus, que vous ne dédaigniez pas d'écouter mes très humbles remontrances, si vous ne voulez pas perdre monsieur votre fils.

C'est le plus respectueux enfant et le plus honnête homme que j'aie vu de ma vie. Vous l'admireriez s'il ne vous appartenait pas. Encore une fois, madame, daignez vous joindre à moi pour détruire une faiblesse qui vous irrite, et dont je ne suis pas complice, quoi que vous disiez. Ne lui témoignez ni mépris ni aigreur; j'aime mieux me charger de toute sa haine, malgré l'amitié tendre et la vénération que j'ai pour lui, que de l'exposer à la moindre tentation de vous manquer. Vous êtes trop intéressée à sa guérison pour n'y pas travailler avec attention, mais vous l'êtes trop pour y réussir toute seule et surtout en combattant son goût par autorité, ou en me peignant sous des couleurs désavantageuses, fussent-elles véritables. Il faut que

cette passion soit extraordinaire, puisqu'elle subsiste depuis si longtemps sans nulle espérance, au milieu des dégoûts, malgré les voyages que vous lui avez fait faire, et huit mois de séjour à Paris sans me voir, au moins chez moi, et sans qu'il sût si je l'y recevrais de ma vie.... Il est aisé de croire que son commerce me plairait infiniment sans cette malheureuse passion, qui m'étonne autant qu'elle me flatte, mais dont je ne veux pas abuser. Vous craignez qu'en me voyant il ne se dérange de ses devoirs, et vous poussez cette crainte jusqu'à prendre des résolutions violentes contre lui. En vérité, madame, il n'est pas juste qu'il soit malheureux de tant de façons. N'ajoutez rien à mes injustices; cherchez plutôt à l'en dédommager; faites tomber sur moi tout son ressentiment, mais que vos bontés lui servent de ressources.

Je lui écrirai ce qu'il vous plaira; je ne le verrai de ma vie, si vous voulez; j'irai même à la campagne, si vous le jugez nécessaire; mais ne le menacez plus de l'envoyer au bout du monde. Il peut être utile à sa patrie; il fera les délices de ses amis; il vous comblera de satisfaction et de gloire; vous n'avez qu'à guider ses talents et laisser agir ses vertus. Oubliez, pendant un temps, que vous êtes sa mère, si cette qualité s'oppose aux bontés que je vous demande à genoux pour lui. Enfin, madame, vous me verrez plutôt me retirer du monde, ou l'aimer d'amour, que de souffrir qu'il soit à l'avenir tourmenté pour moi et par moi....

Hauteur d'âme et justesse d'esprit, modestie et fierté, tendresse et pitié, franchise surtout, cette lettre dénote chez celle qui l'a écrite quelques-unes des qualités morales les plus étrangères à celle qui l'a reçue : Mme de Ferriol était une Tencin et parfaitement digne de cette triste origine. Adrienne ne parla point de cette lettre à son ami ; Mme de Ferriol ne crut pas utile de la communiquer à son fils. D'Argental la retrouva et la lut en pleurant, soixante-trois ans après.

Le résultat de cette crise fut ce qu'Adrienne avait voulu. D'Argental se résigna et il eut grand mérite car, vers le même temps, un autre prenait la place qui lui était refusée. La guérison obtenue, Adrienne ne ménageait rien pour la confirmer; elle rappelait en toute occasion, avec sollicitude, avec tendresse, avec esprit ce qui devait exister entre eux; elle lui disait, en toute sincérité, le prix supérieur qu'elle attachait à leurs sentiments mutuels : « Ne vous lassez, écrivait-elle, ni d'être sage, ni de m'aimer. Les sentiments que j'ai pour vous valent mieux que la passion la plus violente et la plus déréglée ». Avec ce tour de tendresse rêveuse et triste qui était un trait de son caractère, le mélange d'espérance et de méfiance que lui inspirait l'avenir, la pensée de la mort souvent présente à son esprit, elle l'adjurait de l'aimer toujours :

Que ma vie soit le terme de votre constance, mon cher ami. Vous n'avez peut-être plus guère de temps à me la conserver, et je ne finirai point sans remords de mes injustices, ni sans admiration pour vos vertus. Peut-être aussi que, si je pousse ma carrière plus loin que je ne crois, vous trouverez un jour dans ma tendre et inaltérable amitié des ressources contre les passions où le temps et votre âge ne manqueront pas de vous entraîner. Peut-être aussi deviendrez-vous dévot. Enfin, de quelque façon que ce puisse être, soyons amis jusqu'à la mort.

Par ses injustices, elle entendait sans doute les exigences et les inquiétudes peu justifiées qu'elle ne s'interdisait pas, on l'a vu, par une idée trop haute des devoirs de l'amitié et le ferme propos d'obtenir de ses amis l'équivalent de ce qu'elle leur donnait,

c'est-à-dire la plénitude de son cœur et de ses pensées. Mais, lorsqu'elle était injuste de la sorte, c'est qu'elle souffrait :

Vous envoyez chez moi, sans m'écrire, et vous partez sans me voir. Avouez-le, mon cher ami, je suis en bon train d'être oubliée, et je ne dois bientôt plus compter sur vous. Je suis d'une tristesse extrême, je ne puis m'accoutumer à ne vous point voir, et vous me manquez à présent plus que jamais. Vous vous vengez bien de mes injustices, et je commence à croire que les vôtres surpassent les miennes de beaucoup.... Adieu, mon cher ami, je suis très attendrie en vous écrivant, et jamais je ne fus plus pénétrée d'amitié, de tendresse et d'estime. Adieu, ne m'oubliez pas tout à fait, ou du moins ne me le laissez pas croire.... Conservez-vous précieusement, je vous le demande au nom de ce qui vous intéresse le plus au monde. Adieu.

Il y a là de la vraie douleur et, certainement, quelques larmes ont coulé sur ces lignes; mais, avec un esprit net et une raison droite, Adrienne était femme, c'est-à-dire qu'elle sentait parfois plus vivement qu'elle n'aurait voulu. Son métier, sa santé, ses chagrins de famille, en donnant à sa pensée ce tour de rêverie triste qu'elle nous a confessé elle-même, la portaient à l'exagération, et le plus attentif de ses amis en subissait l'effet. Mais il en est ici comme dans l'amour : *Amantium iræ amoris redintegratio est.* A la condition de n'être pas trop fréquentes, les querelles de ce genre mettent un sentiment à l'épreuve et le fortifient.

Il fallut bien que la famille de Ferriol prît son parti de la grande place qu'Adrienne occupa de plus en plus dans l'existence de d'Argental, même lorsqu'il fut

devenu un grave conseiller au Parlement. La malignité du monde n'admet guère que la simple amitié puisse exister entre un jeune homme et une jeune femme, surtout si cette femme est une comédienne. De fait, elle glosa beaucoup : il était admis dans la société parisienne, du plus haut au plus bas, chez les petites gens du quartier comme dans les salons, que d'Argental avait, dans la maison d'Adrienne, d'autres droits que ceux d'un ami. Des anecdotes piquantes, quelques-unes scandaleuses, couraient à ce sujet et étaient facilement admises, d'abord parce qu'elles n'avaient rien d'invraisemblable et aussi parce que, en pareil cas, les moins informés sont les plus affirmatifs. Les proches du conseiller avaient le bon esprit de n'en tenir aucun compte; ils l'approuvaient lorsque, dans des circonstances critiques, il ne craignait pas de se mettre en avant pour la comédienne ou pour ses intérêts posthumes. D'autres documents que la correspondance nous apprennent que d'Argental était, près d'Adrienne, le conseiller toujours écouté, l'homme pratique à qui l'on a recours dans tous les cas d'importance. « Il avait beaucoup d'empire sur son esprit, disaient les domestiques d'Adrienne, il était son principal conseil, conduisait toutes ses affaires, passait pour le maître de la maison, et on ne parlait de lui que par « Monsieur », simplement, sans ajouter son nom [1]. »

1. *Requête* adressée au lieutenant civil par les parents d'Adrienne Lecouvreur, afin d'obtenir qu'il soit informé des détournements d'argent, d'effets et de titres commis lors de son décès, et *Information*, en suite de cette enquête, dans les *Comédiens du roi de la troupe française*, recueil de pièces tirées des Archives nationales et publiées par Em. Cam-

Pauvre d'Argental! Il avait ainsi toutes les charges du gouvernement sans les avantages; le vrai « monsieur », ce n'était pas lui.

V

C'est au milieu de 1720 que la société parisienne avait vu paraître au milieu d'elle la figure originale et complexe du comte Maurice de Saxe [1]. Fils naturel et reconnu de Frédéric-Auguste, électeur de Saxe et roi de Pologne, et de la comtesse Aurore de Kœnigsmark, le futur vainqueur de Fontenoy, le futur « maréchal général des camps et armées de France », n'était encore, à cette date, qu'un aventurier de grande race et un homme de guerre essayant d'utiliser ses talents. Né près d'un trône, digne d'y monter et conservant jusqu'au dernier jour le désir d'en trouver un, n'importe où, il ne devait regarder jamais que comme un pis aller les dignités dont le combla son pays d'adoption. Son père, qui retrouvait en lui le meilleur de ses propres qualités, l'intelligence et le courage, avec quelques-uns de ses moindres défauts, une galanterie toujours occupée et une

pardon, 1879. — Les parents d'Adrienne sont Claude Denis, maître de musique à Paris, et Marie-Marguerite Lecouvreur, sa femme, « seule et unique habile à se dire et porter héritière ».

1. Voir Saint-René Taillandier, *Maurice de Saxe*, 1865, d'après l'ouvrage de M. de Weber, rédigé sur des documents d'archives, *Moritz Graf von Saxen*, 1863 ; *Maurice, comte de Saxe*, également écrit sur pièces authentiques par le comte W. d'Eckstædt, 1867, et les trois articles de Sainte-Beuve sur cet ouvrage : *Nouveaux Lundis*, t. XI.

impétuosité irrésistible en tout genre, l'avait fait élever avec soin par un des meilleurs généraux du temps, Schulenbourg, et le traitait avec un mélange capricieux de tendresse, d'indulgence et de rigueur, tandis que la comtesse de Kœnigsmark harcelait sans cesse le roi et ses ministres pour procurer à son fils un haut rang dans l'État et ne réussissait jamais qu'à moitié dans cette poursuite tenace. Maurice avait donc « juré aux enseignes » et porté le mousquet à douze ans, comme simple sous-officier, dans un régiment envoyé par son père, en 1709, au prince Eugène contre Louis XIV [1]. Aux sièges de Tournay et de Mons, à la bataille de Malplaquet, il avait déployé cette bravoure audacieuse et gaie, ce goût de l'action physique et du danger, dont il ne cessa jamais de sentir l'ivresse, et qui, maréchal de France, le faisait encore charger avec un entrain de sous-lieutenant, les soirs de bataille, lorsque, tranquille sur les résultats de la

1. Il faut pardonner beaucoup à l'homme qui, parvenu aux plus hautes dignités militaires, a trouvé, sans les chercher, les deux phrases suivantes, pour raconter, à deux reprises, comment il reçut ce que Sainte-Beuve appelle « le sacrement héroïque » : « A l'âge de douze ans, m'étant trouvé d'une constitution assez forte, on me fit soldat dans la légion saxonne qu'Auguste donna à l'Empereur, l'année 1709, et je jurai aux enseignes, le 15 janvier, dans la plaine de Lutzen, en Saxe, fameuse par la mort du grand Gustave-Adolphe ». — « On me mit un fusil sur le corps, dans la colonelle du premier bataillon, et on me fit jurer à l'enseigne. M. de Schulenbourg était appuyé sur la pierre qu'on a mise à l'endroit où Gustave-Adolphe fut tué. » Le serment prêté, le vieux général embrasse le jeune soldat et lui adresse une petite allocution qui résume, avec une force et une simplicité admirables, les principaux devoirs d'un futur chef d'armée. « Je répondis, ajoute Maurice, que j'acceptais l'augure et que je profiterais de ses leçons; il m'embrassa une seconde fois, et je rentrai dans mon rang. »

journée, il pouvait se battre pour son compte. Il avait fait ensuite la campagne de 1710, assisté aux sièges de Douai, de Béthune et d'Aire, et mérité que le prince Eugène lui dît, après une prouesse plus folle que d'habitude : « Jeune homme, apprenez à ne pas confondre la témérité avec la valeur ». Deux ans plus tard, il était au siège de Stralsund, contre Charles XII, et il faisait l'impossible pour percer jusqu'au roi de Suède et le rencontrer face à face. Frédéric-Auguste, séduit par tant de bravoure, l'avait nommé colonel dès l'année suivante, et, à dix-sept ans, lui avait donné un régiment de cuirassiers. De son côté, la comtesse de Kœnigsmark essayait d'assurer la fortune matérielle de son fils par le moyen favori des mères, un beau mariage : avec une diplomatie énergique et peu scrupuleuse, elle obtenait pour lui la main de la plus riche héritière de Saxe, Johanna-Victoria de Lœben. Maurice se laissait marier, à dix-huit ans, sans aucun enthousiasme, à cette jeune fille de quinze ans, sentimentale et hardie. L'année même de ce mariage, il avait de bruyantes aventures amoureuses, quittait sa femme pour emmener son régiment en Pologne, passait en traîneau l'Elbe à moitié gelé et manquait de s'y noyer, renouvelait à Krosniec, avec dix-sept hommes contre huit cents, les exploits de Charles XII à Bender, allait rejoindre en Hongrie, au camp de Belgrade, le prince Eugène qui repoussait une invasion turque et, en 1721, divorçait, par consentement mutuel, d'avec sa femme qui s'était consolée sans scrupules. Toutes ces agitations avaient fatigué Frédéric-Auguste, sourdement excité par son premier ministre,

le comte de Flemming, qui ne cessa jamais de nuire à Maurice autant qu'il le pouvait; le régiment du jeune colonel était réformé et, sur le conseil de son père, lui disant qu'en Allemagne il n'y avait pas d'avenir militaire pour lui, il se décidait à demander du service en France. Très bien accueilli par le Régent, il avait reçu un brevet de maréchal de camp, tandis que son père lui achetait le régiment allemand de Greder, que Maurice mettait à la solde française.

A partir de ce moment, le comte de Saxe occupe grandement la curiosité de la cour et de la ville. On le voit partout. Sur les champs de manœuvre, il fait de son régiment une troupe modèle; il invente de nouvelles formations tactiques et des méthodes de tir, qui excitent l'admiration du chevalier Folard : « C'est un des plus beaux génies pour la guerre que j'aie connus, écrit le commentateur de Polybe, et l'on verra à la première guerre que je ne me trompe pas ». Dans le monde, il prend part aux diverses folies de la Régence, et la chronique, toujours libérale, lui en attribue plus encore qu'il n'en commet, si, vraiment, il y eut coïncidence fortuite pour une entorse au pied qu'il se fit au moment même où l'on prétendait que le prince de Conti, un de ses ennemis acharnés dès cette époque, l'avait surpris et blessé dans l'appartement de la princesse [1]. Il est assidu à

1. Les historiens font mourir le maréchal de Saxe d'une pleurésie contractée à la chasse. Ce fut, en effet, la version officielle. Il est bien possible, cependant, qu'il ait été mortellement blessé en duel secret, dans les bois de Chambord, par le prince de Conti, qui, outre une vieille rancune de mari trompé, ne lui aurait point pardonné de l'avoir traité fort durement à l'armée pendant la campagne de 1746. Le bruit

l'Opéra et surtout à la Comédie-Française, où il écoute, en amateur digne de les comprendre pleinement, les interprètes de Corneille et de Racine. De taille bien prise, l'œif vif, le teint coloré, la physionomie ouverte, c'est un des plus beaux hommes de son temps; les portraits de Rigaud et de Latour nous le montrent avec cet air de courage, de franchise et de belle humeur qui lui gagnait du premier coup la confiance des soldats, l'admiration des femmes et la sympathie de tous. Il a le charme qui attire, la bonne grâce qui retient, une brusquerie familière, beaucoup de fierté, une absence complète de morgue. Sa vigueur physique est à l'épreuve de toutes les fatigues; cavalier, athlète, joueur, buveur et amoureux, il accomplit en se jouant des tours de force très variés et très commentés. Il reste encore chez lui beaucoup du barbare, dans sa façon de s'habiller, de parler et d'agir; il est impatient de résistance et brutal à l'occasion; il a la verve spirituelle, volontiers goguenarde et soldatesque; on l'admire et on le craint.

Si Adrienne Lecouvreur avait le cœur libre lorsque, de 1717 à 1720, elle opposait à d'Argental la belle résistance que nous savons, si elle était profondément sincère, lorsqu'elle se déclarait dégoûtée et guérie de l'amour, il est fort probable que, lorsqu'elle écri-

de cette blessure courut et, quoique démenti, il s'appuie sur des témoignages trop circonstanciés pour n'avoir pas leur raison d'être. Saint-René Taillandier discute et accepte le principal de ces témoignages. J'ai pu moi-même, dans une visite à Chambord, recueillir une tradition ininterrompue parmi les habitants du château et suivre le trajet du maréchal, par un escalier secret et les fossés, depuis sa chambre à coucher jusqu'au lieu du combat.

vait, en 1721, sa belle lettre à Mme de Ferriol, elle avait déjà renoncé en faveur de Maurice de Saxe à ses résolutions de ne plus aimer et qu'une vive passion lui rendait le courage facile pour repousser la poursuite obstinée du pauvre d'Argental. Car elle s'était donnée tout entière à Maurice, et cet amour ne devait cesser qu'avec sa vie : elle était destinée à mourir dix ans après, en pleine passion et peut-être à cause de cette passion. Elle aima avec la tendresse et le sérieux qui faisaient le fond de sa nature, avec un dévouement et une abnégation auxquels ses contemporains rendirent pleine justice; mais celui qui en était l'objet ne sut pas apprécier ces qualités à leur valeur.

Je me reprocherais de ne pas citer dans leur texte les renseignements que Lemontey nous donne sur la manière dont elle sut le former et le polir. C'est une jolie page de style académique, solennelle, comme le voulait alors le genre, mais fine, et qui, dans son charme vieillot, a toujours sa valeur positive :

Sous l'enveloppe du Sarmate, Adrienne découvrit le héros et entreprit de polir le soldat. Elle avait alors trente ans, âge favorable d'expérience et de passion, qui rend la femme aussi habile à plaire que prompte à aimer. Comme au temps de la chevalerie, ses soins, sa tendresse, ses sages conseils, initièrent son ami aux connaissances aimables, aux vertus bienveillantes, aux mœurs choisies qui, dans la suite, le naturalisèrent Français autant que ses victoires. A sa douce école, l'Achille d'Homère devint l'Achille de Racine. Elle orna son âme sans l'amollir, et modéra ce qu'on remarquait d'extraordinaire et de singulier dans la tournure de ses idées. Elle lui fit connaître notre langue, notre littérature, et lui inspira le goût de la

poésie, de la musique, de la lecture, de tous les arts, et cette passion du théâtre qui le suivit jusque dans les camps. On peut dire du vainqueur de Fontenoy et de sa belle institutrice, qu'elle lui avait tout appris, hormis la guerre qu'il savait mieux que personne, et l'orthographe qu'il ne sut jamais [1].

Pendant quatre ans, de 1721 à 1725, cette liaison dura sans autres incidents que les voyages de Maurice, les divers projets formés par lui ou pour lui, et l'agitation inquiète que l'action seule parvenait à régler dans cette nature de feu. Il étudiait à fond l'art de la guerre, avec ce mélange douloureux d'espérance et de dégoût que connaissent bien les militaires dans les longues périodes de paix. Entre temps, il jouait gros jeu, laissait entamer pour lui des pourparlers de mariage princier, menait en France des négociations diplomatiques pour le compte de son père, allait le voir à Dresde ou à Varsovie, sans dissimuler, en propos ou par lettres, l'impatience qui le dévorait. On devine ce que pouvait être, au contact de cette nature et de cette existence, l'état d'esprit d'Adrienne, de ce caractère tranquille et de ce cœur tendre. Où elle mettait le grand intérêt de sa vie, Maurice ne voyait qu'un passe-temps, simple épisode d'une carrière dont le but était ailleurs. Elle dut souffrir

1. L'orthographe de Maurice de Saxe était surprenante, en effet, même en un temps où l'on n'attachait aucune importance à ce genre de correction. Il répondait par le billet suivant à une ouverture en vue de l'Académie française : « Il veule me fere de la cademie; sela miret comme une bage à un chas ». En revanche, il écrivait très agréablement; ses lettres sont charmantes de naturel, de verve et de pittoresque. — Adrienne Lecouvreur, elle, orthographiait avec une sûreté remarquable pour l'époque.

beaucoup, mais sa correspondance n'exprime aucune plainte positive, soit que, par fierté et pudeur, elle ait caché à ses meilleurs amis, comme d'Argental, des tristesses dont l'aveu n'aurait pu que les peiner doublement; soit que nous n'ayons qu'un petit nombre des lettres écrites par elle et qu'une autre, la partie amoureuse, reste encore à découvrir. Peut-être faut-il rapporter à cette cause les accès d'humeur et de tristesse dont elle s'accusait en avouant qu'elle était impuissante à les maîtriser. Enfin, Maurice n'était certainement pas fidèle, et, s'il revenait toujours à celle qui lui avait fait de l'amitié un besoin encore plus impérieux que l'amour, c'était malgré bien des « passades », comme on disait alors. Une crise décisive dans sa carrière vint éprouver leur constance à tous deux par une longue séparation et fournir à Adrienne l'occasion d'un dévouement méritoire que nos mœurs n'admettraient plus, à Maurice celle de montrer au complet ce que valait chez lui l'homme d'entreprise hasardeuse et de coups de main.

Le duché de Courlande, constitué depuis le XVIe siècle sous le protectorat de la Pologne, allait vaquer par la mort prévue et escomptée du duc Ferdinand, qui régnait au nom de sa nièce, Anna Ivanovna, veuve sans enfant. Bien des candidats étaient sur les rangs, s'offrant, en attendant l'ouverture de la succession, à épouser Anna Ivanovna. La cour de Pologne songea tout naturellement, par intérêt politique, à mettre en avant le comte de Saxe, fils du roi protecteur, et rien ne pouvait sourire davantage à Maurice que cette perspective d'une couronne à conquérir au prix de grands dangers, car, même élu par la Diète de Cour-

lande, le nouveau duc devrait certainement maintenir son autorité, les armes à la main, contre les prétentions étrangères. Il partit donc pour la Pologne, s'occupa de recruter des partisans en Courlande, et ses avances furent aussi bien accueillies par la duchesse Anna que par les électeurs de la Diète. Un soir de mai 1726, il montait à cheval pour rejoindre ses partisans, lorsqu'il recevait de son père l'ordre de renoncer à sa candidature : des complications diplomatiques obligeaient Frédéric-Auguste à décourager l'ambition de son fils. Maurice passait outre et, quelques jours après, il était à Mittau, faisant sa cour à la duchesse. Mais, en même temps, il nouait une autre négociation matrimoniale, sans préjudice de la première. La grande-duchesse Élisabeth Petrovna, sur la description que l'ambassadeur de Saxe en Russie lui avait faite de Maurice, s'était éprise de lui et se déclarait prête à l'épouser. Ainsi Maurice pouvait choisir entre une nièce et une fille de Pierre le Grand et, s'il se fût décidé pour l'une ou pour l'autre, il serait devenu tsar de Russie, car elles furent toutes deux appelées à régner. Bien entendu, Anna et Élisabeth ignoraient entièrement le singulier jeu du héros, qui poursuivait sa double négociation avec beaucoup d'adresse, par lui-même à Mittau et par l'ambassadeur de son père à Saint-Pétersbourg. Du reste, une légion de femmes faisait des vœux pour lui et, directement ou indirectement, leur ardent enthousiasme s'employait à le servir; à Varsovie c'était la maréchale Viélinska, à Riga la comtesse Pociey. Il avait de grands besoins d'argent et son père ne pouvait lui faire parvenir sous main que de petites sommes. Sa

mère vendait ses bijoux pour lui venir en aide, ce qui est dans l'ordre; mais, de Paris, Adrienne en faisait autant et lui envoyait une somme de 40 000 livres. La mère mise à part, on ne s'étonne pas qu'un historien de Maurice rappelle le souvenir de don Juan et de sa fameuse liste, *mille e tre*. Pour suivre la comparaison, Adrienne, qui aurait pu se poser en Elvire vindicative, était, parmi ces victimes d'amour, la plus discrète et la plus résignée.

On sait la suite de l'aventure. Après de beaux débuts, elle tourna mal. Le 28 juin 1726, Maurice était élu duc de Courlande, et l'ambassadeur de Saxe en Russie écrivait : « Les femelles n'en dorment pas de joie; notre héros va faire bien des Actéons ». Le 19 août de l'année suivante, sans argent et sans soldats, abandonné par ses partisans qu'effrayaient les menaces de la Russie, désavoué par son père, que dominait de plus le comte de Flemming, sa tête mise à prix, renonçant à Anna comme à Élisabeth, il quittait son duché et reprenait le chemin de la France, ne retirant d'autre profit de cette expédition, où il avait risqué cent fois, avec la plus belle humeur, sa liberté et sa vie, qu'une réputation de héros à la hauteur de tous les événements. Adrienne l'attendait, se doutant bien que ces deux années le lui avaient pris autrement que par l'absence, mais ne sachant pas au juste avec qui elle avait partagé le cœur de Maurice [1].

1. Elle s'attendait bien à ce qu'un mariage princier lui prît Maurice un jour ou l'autre, et elle se résignait à cette perspective; elle ne voulut jamais être un embarras dans la carrière de son « héros ». Voici comment elle parle d'un projet de ce genre : « Vous voulez savoir des nouvelles de notre héros.... Il est parti pour Dantzig, parce que son père le veut

Il revenait et elle n'en demandait pas davantage. Il faut, du reste, rendre cette justice à Maurice qu'il n'avait cessé de penser à elle et de le lui prouver. Nous le savons par une intéressante lettre qu'elle avait écrite, le 31 décembre 1726, au plus fort des événements, et qui montre avec quelle précision elle était informée de ce qui se passait en Courlande. A une époque où l'imagination féconde des nouvellistes parisiens dénaturait les événements les plus voisins et les plus faciles à connaître, on devine ce qu'elle devait broder sur cette lointaine aventure. La lettre d'Adrienne est, au contraire, un exact résumé d'histoire, où se montrent également la sûreté d'information et la justesse de sens de cette comédienne, qui écrit comme un diplomate, malgré sa partialité amoureuse :

J'ai été très longtemps sans recevoir des nouvelles, et puis j'ai reçu neuf paquets en deux jours. Le charme est cessé, et, depuis, j'en reçois deux fois la semaine régulièrement. Il est impossible, quand on voit tous les détails de cette affaire, de n'être pas dans la dernière des impatiences

marier. A juger sans prévention de cette affaire, je n'ai pas d'opinion qu'elle réussisse; non que je la déconseille, ni que je me flatte : je fais mon devoir et par delà; mais cette alliance est telle qu'il est impossible qu'il ne s'y trouve de grandes difficultés des deux parts. J'attends cependant si on le fera passer plus loin; cela peut très bien arriver, et, sous prétexte de mariage, on peut négocier des choses dont le succès en rendrait l'exécution plus facile. » Elle était un peu rassurée, du reste, par les idées bien connues de Maurice en matière de mariage; il disait à Mme de Pompadour « qu'une femme n'était pas un meuble propre à un soldat », une femme légitime s'entend. La facilité avec laquelle il laissa tomber ses projets d'union avec les deux grandes-duchesses russes prouve bien cette répugnance matrimoniale.

contre le père; la conduite de l'un est aussi blamable et inconcevable que celle de l'autre est intéressante et digne, et habile au milieu des revers. Mais que faire contre la force et la faiblesse honteuse d'un roi qui se laisse gouverner par le plus cruel ennemi de sa gloire, et par l'homme du monde le plus déchaîné contre ce fils dont il n'est pas digne? Assurément, ils ont autorisé tout ce qui lui était contraire par haine, par envie, ou par intérêt, et découragé ceux qui voulaient contribuer à une si belle entreprise. Les anciens rivaux, qu'un seul mot pouvait confondre, recommencent de plus belle, depuis la proscription prononcée par la diète et signée par le roi. Concevez-vous que l'on ait pu signer un acte qui mette cette tête à prix?

Un père, pour un projet si noble, qu'il a approuvé d'abord et qui lui serait très utile à l'avenir! L'ascendant du Flemming est insurmontable, ou plutôt il n'y a plus ni raison ni humanité dans cette âme. Tout cela est avec des circonstances qu'il m'est impossible de vous écrire, mais qui vous feraient redoubler d'estime et d'attachement pour le proscrit, de même que d'impatience, pour ne rien dire de plus, contre celui qui a tant de faiblesse; car il ne tenait qu'à lui, de l'aveu même de ses plus grands ennemis.

Les sujets menacés tiennent encore bon; mais que feront-ils contre deux puissants royaumes et un aussi grand empire? Car les Prussiens sont unis aux Russes; tous deux dissimulent encore, mais il ne faut pas se flatter : je crois cette affaire manquée. L'Angleterre avait promis un secours qu'elle ne veut plus donner, et prend pour prétexte que l'on ne peut pas manquer au roi père qui s'est déclaré si authentiquement opposé à la confirmation de cette élection. On se barricade dans la capitale et on ne veut pas abandonner des gens qui veulent périr pour défendre leurs droits et leur choix. Mais ils se feront tous écharper, s'ils persistent; ils seront attaqués de tous côtés, dès que les premiers auront commencé. Voilà la perspective où je suis dans un temps où l'on me témoigne plus d'affection et de confiance que jamais. Toute cette affaire ressemble par-

faitement à un roman, et je meurs de crainte d'approcher de la catastrophe. En vérité, cela serait affreux et je ne puis vous dire à quel point j'en suis tourmentée.

Il n'y a pas une ligne dans cette lettre qui ne s'appuie sur des faits exacts et que les biographes de Maurice de Saxe ne confirment par des documents d'archives.

Enfin, Maurice revient. Le 23 octobre 1728, Adrienne écrit à un ami avec sa réserve habituelle et une joie contenue dont l'intensité se devine : « Une personne, attendue depuis très longtemps, arrive enfin ce soir, selon les apparences en assez bonne santé. Un courrier vient de devancer, parce que la berline est cassée à trente lieues. On a fait partir une chaise, et ce soir on sera ici. »

La liaison reprit dès lors, telle que nous l'avons vue avant le départ pour la Courlande, mais certainement avec quelques orages. Maurice est triste de son échec, il s'ennuie, l'inaction lui pèse; on le voit moins à la cour et dans les lieux de plaisir; il passe son humeur chez Adrienne. Une fois au moins il se montra violent, et son injustice, d'autant plus vivement ressentie que d'Argental semble avoir été mêlé à l'affaire, arrachait à sa victime un superbe cri de douleur et de colère. Elle écrivait à un ami commun :

Je suis outrée de colère et d'affliction; j'ai fondu en larmes toute cette nuit. Peut-être y a-t-il de la déraison, puisque je n'ai rien à me reprocher, mais je ne puis supporter des injustices si peu méritées.... On me soupçonne; on fait plus, on m'accuse; on fait pis encore, on me veut convaincre, et c'est sans me donner la facilité de me défendre, de sorte que si le hasard (ne) me veut faire apprendre

et découvrir ce qui se passe, je serai couverte de la plus horrible calomnie qui fut jamais, par un homme qui porte le nom de mon ami depuis dix ans. On ne veut pas que je vous le dise. Je respecte et j'aime tendrement celui qui m'en empêche, mais je n'y saurais tenir, je suis trop touchée, trop blessée et trop effrayée pour l'avenir, pour ne pas éclater, au moins avec vous. J'ai besoin de conseil. Un homme capable de cette noirceur peut très bien en imaginer d'autres; et, ce qui me désole le plus, c'est la nécessité de dissimuler. Il est naturel de crier contre la perfidie, et j'aimerais mieux la pardonner que d'être obligée de contraindre et ma douleur et mon sentiment. On a beau me dire que c'est sa façon de penser, qu'il ne compte point me faire tort en me confondant avec toutes les femmes. Je ne puis me faire à cette idée. Ce n'est pas là le langage qu'il m'a tenu depuis dix ans, et ce ne doit pas être là le prix de mon attention à lui plaire, et à m'en faire estimer, au moins selon ce que je mérite. Que me peut-on faire au bout du compte, que de me blesser mortellement dans ce qui m'est le plus sensible? Je puis détruire, en un instant, l'erreur dont il s'agit. Mais comment me consoler de l'intention de la noirceur? C'est un homme qui me doit connaître et qui me devrait aimer. Ce n'est point un soupçon échappé par hasard; c'est une confidence faite et détaillée à un homme qui n'a que de l'amitié pour moi, mais dont l'amitié m'est plus chère que toutes les passions du monde, dont l'estime m'est plus précieuse que ma vie, et dont la société m'est plus nécessaire que toutes les fortunes de l'univers. C'est devant lui que l'on me fait passer pour fausse et méprisable. Quoi qu'il dise, on atteste mon prétendu crime. O mon Dieu! qu'est-ce que nous?

S'il fallait en croire une anecdote racontée pour la première fois trente ans après la mort d'Adrienne par un écrivain sans grande autorité, et suspecte comme beaucoup d'histoires de ce genre[1], Adrienne

1. Bastide, *Lettre à M. Rousseau, au sujet de sa lettre à M. d'Alembert*, 1759.

aurait un jour, en plein théâtre, témoigné de façon vive son ressentiment contre Maurice, coupable d'une infidélité particulièrement scandaleuse ou pénible. Elle jouait le rôle de Phèdre, lorsqu'il entra dans la salle, au moment où elle disait à Hippolyte :

> A défaut de ton bras, prête-moi ton épée!

Furieuse à la vue du traître, elle aurait lancé l'épée « dans l'estomac du comte, à la vue de trois mille spectateurs ». M. Monval fait justement remarquer qu'il faut d'abord rabattre ceci, que la salle de la comédie, à cette époque, ne contenait que douze cents places. Je n'hésite pas pour ma part à regarder le reste de l'histoire comme aussi peu vrai que ce détail. L'Adrienne que nous connaissons n'a rien de la cabotine à scandale imaginée par l'anecdotier. Tout ce qu'on peut admettre dans cet ordre de démonstrations publiques, comme ne contredisant pas son caractère de façon trop formelle, c'est l'application discrète, quoique directe, qu'elle fit à la duchesse de Bouillon de ces vers, dans la même pièce :

> .... Je ne suis point de ces femmes hardies
> Qui, goûtant dans le crime une honteuse paix,
> Ont su se faire un front qui ne rougit jamais.

Cet incident aurait été l'une des causes de la mort d'Adrienne. Scribe et M. Legouvé en ont fait une des principales scènes de leur drame et il leur a fourni un très beau coup de théâtre; mais, de leur fait, l'application sanglante de ces vers n'est plus mise en doute : on y voit le suprême motif d'une haine qui se

serait exaspérée jusqu'au crime. L'histoire est ici moins affirmative que la fiction. Elle ne fait qu'enregistrer cet incident comme une phase possible d'une catastrophe qui, après avoir vivement excité la pitié publique en son temps, est pour nous une énigme. Les recherches de M. Monval pouvaient faire espérer la solution de cette énigme, mais elle nous demeure, comme on va le voir, aussi obscure que pour les contemporains.

VI

Adrienne mourut, après une très courte maladie, le 20 mars 1730. Cette mort fut-elle naturelle ou fut-elle le résultat d'un empoisonnement dont l'auteur serait la duchesse de Bouillon ?

Jusqu'à l'étude consacrée à Adrienne par Sainte-Beuve, nous n'avions d'autre narration détaillée de sa fin qu'une lettre écrite peu de jours après par Mlle Aïssé à Mme Calendrini. Sainte-Beuve a eu certainement entre les mains un dossier, dont il va être parlé tout à l'heure et où se trouvait, entre autres pièces, le procès-verbal de l'autopsie. Il conclut à une mort naturelle. M. Campardon a produit ensuite plusieurs pièces tirées des Archives nationales, où il est incidemment parlé de la mort d'Adrienne. M. Monval ajoute à la mention faite par Sainte-Beuve et aux documents de M. Campardon plusieurs pièces intéressantes conservées à la Bibliothèque de l'Arsenal, dans les papiers de la Bastille. Malheureusement, si ces divers documents précisent

des faits connus, elles n'apportent aucune preuve nouvelle. M. Monval le reconnaît, en le regrettant, mais il déclare que son opinion est faite : il croit à l'empoisonnement. Pour prononcer en connaissance de cause, il faudrait avoir un dossier qui contenait les pièces capitales de l'affaire. S'il n'a pas été volontairement détruit, ce dossier existe encore, car il était mentionné au mois de novembre 1849 comme faisant partie du cabinet de Pixerécourt [1], et c'est au nombre des pièces qui le composent que se trouvait le procès-verbal d'autopsie dont parle Sainte-Beuve. Il est regrettable que l'illustre critique n'ait pas étudié ce dossier de plus près. En attendant qu'il se retrouve, je résume les renseignements dès maintenant acquis sur la mort d'Adrienne, en empruntant le plus possible à la lettre de Mlle Aïssé que sa parenté d'adoption avec d'Argental mettait en mesure d'être mieux informée que personne et qui, par surcroît, déclare elle-même tenir ce qu'elle raconte « d'une amie de la Lecouvreur ».

1. Ce dossier Pixerécourt, dont M. Monval donne l'énumération complète, comprenait douze pièces, dont six, au moins, seraient d'une importance capitale dans le débat, savoir : 1° un rapport autographe et signé de C.-J. Geoffroy, de l'Académie des sciences, sur la nature des pilules saisies sur l'abbé Bouret (30 juillet 1729); 2° une copie du rapport des médecins chargés de faire l'autopsie du cadavre d'Adrienne Lecouvreur, en date du 21 mars 1730; 3° une lettre de M. de Maurepas, du 21 mars 1730, signée, adressée au lieutenant de police Hérault, relative à la mort d'Adrienne et aux mesures à prendre pour sa sépulture; 4° une lettre du P. de Couvrigny, jésuite, confesseur de la Bastille, sur l'abbé Bouret et l'objet de l'accusation qu'il portait contre la duchesse de Bouillon; 5° une lettre de la duchesse de Bouillon au lieutenant de police; 6° une lettre du duc de Bouillon, du 30 janvier 1730.

Mme de Bouillon, dit Mlle Aïssé, est capricieuse, violente, emportée, excessivement galante; ses goûts s'étendent depuis le prince jusqu'aux comédiens. Dans le mois dernier, elle se prit de fantaisie pour le comte de Saxe, qui n'en eut aucune pour elle. Ce n'est point qu'il se piquât de fidélité pour la Lecouvreur, qui est depuis longtemps sa véritable inclination, car il avait, avec cette passion, mille goûts passagers; mais il n'était ni flatté ni curieux de répondre aux emportements de Mme de Bouillon, qui fut outrée de voir ses charmes méprisés et qui ne mit pas en doute que la Lecouvreur ne fût l'obstacle qui s'opposait à la passion que le comte devait naturellement avoir pour elle.

Ce portrait de Mme de Bouillon n'est que trop exact. A une époque où nombre de grandes dames avaient beaucoup de fantaisies et se les passaient toutes, même les plus humiliantes, sans causer trop d'étonnement, elle parvenait à lasser l'indulgence de l'opinion. Elle avait pour amant en titre le comte de Clermont, mais elle donnait fort dans le comédien et on lui avait prêté successivement, à la Comédie-Française, Quinault-Dufresne et le jeune Grandval, à l'Opéra le chanteur Tribou. S'il faut en croire l'abbé Aunillon, familier de la duchesse, et contrairement au récit d'Aïssé, le comte de Saxe aurait tout fait pour réussir auprès de la duchesse, qui, pour dérouter les soupçons d'Adrienne, se serait montrée fort gracieuse et prévenante envers sa rivale [1]. Ne rete-

1. Je signale à M. Monval une erreur dans les renseignements qu'il donne, d'après Aunillon, sur les relations d'Adrienne et de la duchesse à ce moment. Il dit que Mme de Bouillon passa quelques jours avec Adrienne, dans une « maison de chasse » que Maurice possédait à huit lieues de Paris et où il les aurait invitées toutes deux pendant les fêtes

nons que ce dernier renseignement, le reste important peu, et laissons continuer Aïssé :

Pour détruire cet obstacle, elle résolut de se défaire de la comédienne. Elle fit faire des pastilles pour servir à cet horrible dessein, et elle choisit un jeune abbé qu'elle ne connaissait point, pour être l'instrument de sa vengeance. Cet abbé a le talent de peindre. Il fut abordé par deux hommes, aux Tuileries, qui lui proposèrent, après une conversation assez longue et qui roulait sur sa pauvreté, de le tirer de sa misère et de s'insinuer, à la faveur de son habileté à peindre, chez la Lecouvreur, et de lui faire manger des pastilles qu'on lui donnerait. Le pauvre abbé se défendit beaucoup sur la noirceur du crime : les deux hommes lui répondirent qu'il ne dépendait plus de lui de refuser, qu'il lui en coûterait la vie s'il n'exécutait pas ce qu'on lui demandait. L'abbé, effrayé, promit tout. On le conduisit chez Mme de Bouillon qui lui confirma les promesses et les menaces, et lui remit les pastilles. L'abbé demanda quelques jours pour l'exécution de ces projets. Mlle Lecouvreur reçoit un jour, en rentrant chez elle, ...une lettre anonyme par où on la prie instamment de venir seule, ou avec quelqu'un de sûr, au jardin du Luxembourg, et qu'au cinquième arbre d'une des grandes allées elle trouvera un homme qui avait des choses de la dernière conséquence à lui apprendre. Comme c'était précisément l'heure du rendez-vous, elle remonte en carrosse et y va.... Elle trouve l'abbé qui l'aborde et lui raconte l'odieuse commission dont il

de Pâques 1729. Aunillon ne parle pas de ce séjour simultané; il dit au contraire, en termes exprès, que, tandis qu'Adrienne était à la campagne avec Maurice, la duchesse était restée à Paris. — La maison de chasse dont il s'agit est sans doute le château de la Grange, situé entre Villeneuve-Saint-Georges et Villecresnes, à six lieues de Paris, un peu moins loin qu'Aunillon ne le dit. C'était, en effet, un rendez-vous de chasse, bâti par Louis XIII. Maurice possédait aussi, dans la même région, plus près de Paris, le domaine du Piple, qui touche Boissy-Saint-Léger et Gros-Bois. C'est à Pontoise, chez la duchesse, qu'Adrienne et sa rivale se trouvèrent ensemble.

est chargé, et qu'il est incapable d'un crime comme celui-là; mais qu'il est dans une grande perplexité, parce qu'il était sûr d'être assassiné. La Lecouvreur lui dit qu'il fallait, pour la sûreté de l'un et de l'autre, dénoncer toute cette affaire au lieutenant de police. L'abbé répondit qu'il craignait, en le faisant, de se faire des ennemis qui étaient trop puissants pour qu'il y pût résister, mais que, du moment qu'elle croyait cette précaution nécessaire pour sa vie, il ne balancerait point à soutenir ce qu'il lui avait dit. La Lecouvreur le mena dans son carrosse chez M. Hérault, qui, sur l'exposition du fait, demanda à l'abbé les pastilles et les jeta à un chien qui creva un quart d'heure après.... M. Hérault continua à le questionner et lui demanda s'il oserait s'exposer à soutenir cette affaire : 'abbé lui répondit qu'il pouvait le faire mettre en prison et le confronter avec Mme de Bouillon.

Le lieutenant de police le renvoya et fit instruire le cardinal (de Fleury) de cette aventure. Celui-ci fut très irrité : il voulait, dans les premiers moments, qu'on instruisît cette affaire avec beaucoup de sévérité; mais les parents et les amis de la maison de Bouillon persuadèrent le cardinal de ne point mettre au jour une chose aussi scandaleuse que celle-là, et l'on parvint à l'assoupir. Au bout de quelques mois, on ne sait ni par où ni comment cette aventure fut publique. Elle fit un bruit horrible. Le beau-frère de Mme de Bouillon en parla à son frère, et lui dit qu'il fallait absolument que sa femme se lavât d'un pareil soupçon et qu'il devait demander une lettre de cachet pour faire enfermer l'abbé. Il ne fut pas difficile d'obtenir cette lettre de cachet : on arrêta le pauvre malheureux et on lui fit beaucoup de menaces et bien des promesses, s'il voulait se dédire. On lui proposa toutes sortes d'expédients, comme de folie ou de passion pour la Lecouvreur qui l'a engagé à faire cette fable pour s'en faire aimer. Rien ne l'ébranla, et il ne varia jamais dans ses réponses. On le garda en prison. La Lecouvreur écrivit au père de l'abbé qui demeurait en province et qui ignorait le malheur de son fils. Le pauvre homme vint tout de suit à Paris, sollicita et demanda que l'on fît le procès dans les formes à

son fils ou qu'on lui rendît la liberté. Il s'adressa au cardinal, qui demanda à Mme de Bouillon si elle voulait que l'on instruisît cette affaire, parce qu'on ne pouvait le retenir en prison sans cela. Mme de Bouillon redoutait les éclaircissements; et, comme elle ne pouvait le faire assassiner à la Bastille, elle consentit à son élargissement. Pendant deux mois que le père est resté à Paris, on n'a rien dit au fils. Le père étant retourné chez lui, l'abbé a eu l'imprudence de rester à Paris. Il a disparu tout d'un coup; on ne sait s'il est mort; on n'en entend plus parler.

Voilà, certes, une étrange histoire, digne d'un roman de Ponson du Terrail ou d'Émile Gaboriau; elle est vraie, néanmoins, dans ses parties essentielles, et Sainte-Beuve se trompe en n'y voyant que le résumé des « rumeurs populaires », comme aussi en ajoutant trop de confiance aux renseignements contraires donnés par l'abbé Aunillon, dont il constate lui-même les rapports avec l'hôtel de Bouillon [1]. Les documents produits par M. Monval démontrent, au contraire, qu'Aïssé ne s'est trompée que sur des points de détail et sur le sort final de l'abbé.

Cet abbé, un petit bossu, s'appelait Bouret; il était peintre miniaturiste et grand amateur de théâtre.

1. Sainte-Beuve prend trop au sérieux cet abbé Aunillon, qui s'est constitué l'avocat de la duchesse et plaide non-coupable avec la partialité de son office et beaucoup de maladresse. Il était « galant homme », dit-il; tenons-le simplement pour un homme galant. En effet, ses mémoires (*Mémoires de la vie galante, politique et littéraire de l'abbé Aunillon Delaunay du Gué*, 1808) ne nous montrent en lui qu'une sorte de Casanova au petit pied, racontant des succès faciles avec quelque agrément et beaucoup de fatuité; au demeurant, mouche du coche et hâbleur. Il fut quelque temps « ambassadeur auprès de l'électeur de Cologne », ou quelque chose d'approchant; c'est le point culminant d'une carrière toute de plaisir et de parasitisme.

Enfermé d'abord, non pas à la Bastille, où il ne fut envoyé que plus tard, mais à Saint-Lazare, il résulte de ses dépositions très détaillées qu'il aurait eu avec la duchesse de Bouillon les pourparlers dont il s'agit, avec cette différence qu'il aurait été mis en rapport avec elle avant le conciliabule des Tuileries, et non après. Ce n'est pas le lieutenant de police Hérault qui fit sur un chien l'expérience dont parle Aïssé, mais le chimiste Geoffroy, de l'Académie des sciences, chargé d'étudier le poison. Dans son rapport, que Sainte-Beuve a consulté, Geoffroy déclarait que « quelques-unes des pastilles parurent douteuses, mais que la quantité n'était pas suffisante pour permettre de constater les expériences et d'asseoir un jugement ». C'est le langage d'un homme qui ne veut pas se compromettre. Dans la correspondance d'Adrienne se trouve un fragment de lettre adressée à Hérault et dans laquelle elle dit au sujet de Bouret : « Je lui ai parlé et fait parler souvent et longtemps, et toujours il a répondu avec suite et ingénuité. Ce n'est pas que je désire qu'il dise vrai; j'ai cent fois plus de raisons pour souhaiter qu'il soit fou. Eh! plût à Dieu qu'il n'y eût qu'à solliciter sa grâce! Mais, s'il est innocent, songez, monsieur, quel intérêt je dois prendre à ses jours, et combien cette incertitude est cruelle pour moi. » Elle meurt sur ces entrefaites et Bouret est transféré à la Bastille. Là, il persiste dans ses déclarations et un billet du P. de Couvrigny, jésuite, confesseur de la prison, au lieutenant de police, contient ceci : « Il paraît très ferme à soutenir qu'il ne fait pas de calomnie contre les autres, mais qu'il n'en peut pas faire aussi contre lui-même; la chose est

bien terrible et sérieuse ». Ce billet est du 18 mai 1730. Toujours détenu à la date du 8 juillet 1730 — et son arrestation était du 29 juillet 1729, — Bouret écrivait de son côté à Hérault : « Pour me départir de ce que j'ai avancé, la mort avec toutes ses horreurs a beau se présenter devant mes yeux, je la préférerai à me calomnier moi-même ; quel intérêt, pour quelle raison me serais-je jeté dans un labyrinthe pareil à celui où je suis? » Mais, le 24 août suivant, il change complètement de système et écrit à Hérault : « Comme vous m'avez fait l'honneur de m'ordonner de dire la vérité touchant Mme la duchesse de Bouillon, je me rends à vos ordres. La voici. L'envie que j'avais de connaître la Lecouvreur m'a fait imaginer un moyen pour avoir entrée chez elle.... Je vous déclare que Mme la duchesse est innocente de tout ce que j'ai dit.... Pardonnez à un misérable qui n'a pour crime que la cervelle brouillée et beaucoup d'imprudence. » Après cette rétractation, le malheureux dut attendre plus de neuf mois sa mise en liberté : il ne fut relâché que le 3 juin 1731.

Il est bien difficile d'appliquer à ces renseignements une conclusion motivée et il n'en peut sortir qu'une opinion purement morale pour ou contre la duchesse de Bouillon. Que Bouret ait inventé cette étrange histoire afin d'obtenir accès chez Adrienne, c'est possible, quoique le moyen fût aussi dangereux qu'incertain, et que, d'autre part, le projet attribué par lui à la duchesse de Bouillon ne soit pas inadmissible, chez une femme vicieuse et méchante, amoureuse et déséquilibrée, comme il y en eut plus d'une au moment de l'affaire des poisons, comme il y en a tou-

jours eu et comme il y en aura toujours. Si Bouret a menti et s'il a persisté dans son système une fois adopté, il n'y aurait encore là rien de contraire à la pratique courante de l'instruction criminelle; mais il a persisté bien longtemps, même après la mort d'Adrienne, sans intérêt visible, et malgré la perspective qu'une rétractation lui rendrait la liberté. Enfin, l'enquête judiciaire fut bien incomplète et menée avec une singulière mollesse. La justice semble n'avoir eu d'autre but que d'obtenir de Bouret une rétractation; ce résultat une fois acquis, on le relâche — après s'être assuré de son silence par un prolongement de détention, — comme si la délation calomnieuse n'était pas un crime. Quant à la famille de Bouillon, elle s'est contentée à bon marché. Si la duchesse était innocente, il n'y avait qu'un moyen de le faire reconnaître, c'était d'instruire régulièrement le procès de Bouret [1]. Il ne pouvait être question, en

1. L'abbé Aunillon le sent bien, et il donne de la conduite des Bouillon cette explication embarrassée : « Bouret eût été punissable et digne du dernier supplice pour une calomnie si avérée, si on avait pu soupçonner qu'il fût lui-même de mauvaise foi. Mais quelques circonstances de ses interrogatoires ne prouvèrent que trop qu'une autre personne de considération, qu'il est inutile de nommer, avait fait jouer cette machine, non à la vérité pour faire empoisonner la Lecouvreur, mais pour perdre de réputation la malheureuse duchesse. Par malheur pour elle, de très fortes considérations arrêtèrent tous ceux qui étaient aussi intéressés qu'elle à rendre sa justification publique; ce qui ne pouvait se faire qu'en dénonçant au public et à la justice même celle qui était, en effet, coupable d'une telle noirceur. La duchesse fut donc obligée de se contenter de l'aveu que fit le peintre qu'il ne l'avait jamais vue, ni peinte, ni connue, lorsqu'il lui fut confronté en présence de toutes les personnes qui prenaient intérêt à cette affaire; et elle n'eut d'autre consolation que le témoignage de sa propre

procédant d'autre sorte, d'éviter le scandale, car il avait eu lieu, ni de le renouveler, car la duchesse continuait à être soupçonnée. Elle le fut toujours et elle l'est encore.

Qu'Adrienne ait été l'objet d'une tentative d'empoisonnement, ce n'est donc pas démontré, mais c'est possible et même, si l'on veut, probable. Ce qui est encore moins certain, c'est que cette tentative ait été renouvelée par la duchesse et que la comédienne soit morte des suites. Écoutons encore Mlle Aïssé :

Depuis cela, la Lecouvreur a été sur ses gardes. Un jour, à la Comédie, après la grande pièce, Mme de Bouillon lui envoya dire de venir dans sa loge. La Lecouvreur fut extrêmement surprise et répondit qu'elle était dans un déshabillé qui ne lui permettait pas de paraître devant elle. La duchesse envoya une seconde fois. A cette semonce, elle lui répondit que, si elle lui pardonnait de paraître, le public ne lui pardonnerait pas; mais qu'elle se tiendrait sur son passage, quand elle sortirait, pour lui obéir. Mme de Bouillon lui fit dire de n'y point manquer, et, en sortant, elle la trouva, lui fit toutes sortes de caresses, lui donna beaucoup de louanges sur son jeu et l'assura qu'elle avait eu un plaisir infini à lui voir exécuter aussi bien le rôle qu'elle avait joué. Quelque temps après, la Lecouvreur se trouva mal au milieu d'une pièce que l'on ne put achever. Quand le comédien vint en faire compliment, tout le parterre demanda de ses nouvelles avec empressement. Depuis ce jour, elle a déperi et maigri horriblement. Enfin, le dernier jour qu'elle a joué, elle faisait Jocaste dans l'*Œdipe* de Voltaire. Le rôle est assez fort. Avant de commencer, il lui prit une dyssenterie si forte que, pendant la pièce, elle fut vingt fois à la garde-robe

conscience, et la conviction de ses amis et de sa famille. » Nous avons, par M. Monval, l'analyse des interrogatoires de Bouret; il n'y a rien de ce que laisse entendre Aunillon.

et rendait le sang pur. Elle faisait pitié de l'abattement et de la faiblesse dont elle était; et, quoique j'ignorasse son incommodité, je dis deux ou trois fois à Mme de Parabère qu'elle me faisait grand'pitié. Entre les deux pièces on nous dit son mal. Ce qui nous surprit, c'est qu'elle reparut dans la petite pièce et joua, dans *le Florentin*, un rôle très long et très difficile, et dont elle s'acquitta à merveille, et où elle paraissait se divertir elle-même. On lui sut un gré infini d'avoir continué pour que l'on ne dît pas, comme on l'avait fait autrefois, qu'elle avait été empoisonnée. La pauvre créature s'en alla chez elle, et quatre jours après, à une heure après midi, elle mourut, lorsqu'on la croyait hors d'affaire. Elle eut des convulsions, chose qui n'arrive jamais dans les dyssenteries : elle finit comme une chandelle. On l'a ouverte : on lui a trouvé les entrailles gangrenées. On prétend qu'elle a été empoisonnée dans un lavement.... Tout le public a une grande compassion de sa misérable fin. Si la dame soupçonnée fût venue à la Comédie dans ces entrefaites, elle aurait été chassée du spectacle. Elle a eu le front d'envoyer à la porte de la Lecouvreur, tous les jours, savoir de ses nouvelles.

Si, véritablement, la duchesse de Bouillon avait voulu empoisonner Adrienne, elle payait d'une rare effronterie en accablant sa victime manquée de ses démonstrations hypocrites, et la comédienne dut en ressentir beaucoup d'indignation et de mépris; mais qu'à la suite de cette soirée elle ait renouvelé la tentative, rien ne le prouve, rien ne l'indique; tout ferait plutôt croire le contraire. Comme le dit Sainte-Beuve, le moment aurait été mal choisi : soupçonnée depuis plusieurs mois et très tourmentée par la rumeur publique, Bouret encore sous les verrous et l'instruction toujours pendante, la plus simple prudence commandait à la duchesse d'attendre, si décidée au crime qu'elle pût être et si vive que fût sa haine.

Ce qui est plus certain, c'est que, depuis de longues années, la santé d'Adrienne était des plus mauvaises et qu'elle l'éloignait souvent du théâtre. Dans sa correspondance, ses plaintes à cet égard sont continuelles. On a vu ce qu'elle écrivait de Strasbourg à Clavel; dès 1720, elle écrivait de même à son ami d'Argental, en voyage à l'étranger : « Je n'ai pas eu douze heures de santé depuis que je vous ai vu ». Elle parle d'une « insupportable fatigue » qui l'accable sans cesse; elle dit, dans une lettre non datée : « Je ne me porte point bien du tout. Ma santé me désespère et je ne suis pas maîtresse de la tristesse qu'elle m'inspire. Je trouve qu'il est plus difficile de prendre son parti sur une langueur éternelle que sur une maladie bien vive et bien déclarée. » Ainsi préoccupée et hantée par l'idée de la mort, se soignant elle-même avec l'imprudence et l'excès habituel en pareil cas, toute maladie sérieuse devait lui être fatale. Elle était sujette à des maux d'entrailles; déjà, en 1725-1726, elle avait failli mourir d'une dyssenterie, dont elle ne réchappa que contre l'opinion des médecins. Or, c'est à une dyssenterie qu'elle succomba, après avoir pris des remèdes violents à haute dose. Aïssé raconte qu'elle eut des convulsions, et ajoute que cela n'arrive jamais en pareil cas. Elle se trompait; les violentes douleurs d'entrailles sont souvent accompagnées d'accidents convulsifs. Tout, dans cette triste fin, permet de conclure à une mort naturelle, rien ne confirme la pensée d'un empoisonnement.

Nous venons de voir Adrienne, au théâtre, luttant contre son mal, dominant ses souffrances et termi-

nant la représentation à force d'énergie. Par les dépositions de ses domestiques, nous la retrouvons chez elle, achevant de mourir. En rentrant de la Comédie, elle s'était mise au lit pour ne plus se relever et les médecins aussitôt appelés l'avaient « condamnée à la mort ». Elle souffrit quatre jours. Pendant ce temps, le comte de Saxe, d'Argental et Voltaire étaient près d'elle. C'était le mardi 14 mars qu'elle s'était trouvée souffrante; le lundi 20, elle rendit le dernier soupir, entre une heure et trois heures de l'après-midi. « Lorsqu'elle mourut, dit sa femme de chambre, le sieur comte de Saxe, le sieur Voltaire et le sieur Faget, chirurgien, étaient chez elle et furent présents à sa mort, et ils s'en furent presque aussitôt. On donna sur-le-champ avis de cette mort à d'Argental, qui vint à l'instant. » Des trois amis de la dernière heure, celui-ci était certainement le plus attaché à la morte; il ne voulut pas la voir pour conserver son image belle et vivante; il n'entra pas dans la chambre mortuaire, mais il s'installa dans la maison, se fit apporter les clefs d'Adrienne, sa cassette et se mit en devoir d'exécuter ses dernières volontés. Il savait, en effet, que, le 7 avril de l'année précédente, elle avait pris des dispositions par lesquelles elle le nommait légataire universel et exécuteur testamentaire. Ce legs n'était qu'un fidéicommis, au moyen duquel elle assurait sa fortune à ses deux filles, à l'exclusion de sa sœur, dont elle avait à se plaindre, mais à qui, cependant, elle laissait 560 livres de rente viagère, avec une somme de 4000 livres une fois payée. Cette mission fut pour d'Argental une cause de sérieux ennuis qu'il supporta avec beaucoup

de patience et de fermeté. Quelques mois plus tard, cité en justice par la sœur pour détournement d'actif et, semble-t-il, menacé de chantage, il lui en coûtait 20 000 livres pour obtenir un désistement.

En attendant, une série de faits de plus en plus odieux se passaient à propos de la mort d'Adrienne et autour de son cadavre. La curiosité, l'avidité, le fanatisme entraient en scène. C'étaient d'abord les voisins, les petites gens du quartier, dont plusieurs, excités par la sœur d'Adrienne, avaient pris parti pour la parente pauvre contre la parente riche. Ils voulaient entrer, voir la morte, donner l'eau bénite; ils assiégeaient la porte, et l'on avait grand'peine à les empêcher de monter. Les domestiques faisaient main basse sur ce qu'ils pouvaient prendre : une montre anglaise de valeur, sans doute un cadeau rapporté de Londres par d'Argental, disparaissait de la chambre mortuaire et n'était pas retrouvée. Aux derniers moments, le curé de Saint-Sulpice [1] avait été appelé. C'était Languet de Gergy, un des prêtres les plus intolérants, les plus maladroits et les plus entêtés d'un temps qui en comptait beaucoup trop de ce genre. Il aurait, paraît-il, exhorté Adrienne à faire « un acte de repentir des scandales de sa profession » et à signer la promesse de renoncer au théâtre, que le clergé exigeait, en pareil cas, avant d'accorder les derniers sacrements. Adrienne aurait refusé, et l'on ajoute que, fatiguée des instances du prêtre, révoltée contre la mort, contre le destin et

1. Ou l'un de ses vicaires, selon d'Argental; mais c'est tout comme.

contre Dieu, elle aurait tendu les bras vers un buste de Maurice en disant :

Voilà mon univers, mon espoir et mes dieux!

Si cette parole désespérée a été prononcée par la mourante, elle lui assurait la rancune implacable d'un prêtre comme Languet; on va voir que cette rancune ne lui fit pas défaut. Le 21 mars au matin, l'autopsie du corps était faite, à la demande des amis d'Adrienne, et concluait à une mort naturelle. Il ne restait plus qu'à rendre les derniers devoirs à la morte. De service religieux, il ne pouvait en être question après le refus opposé à Languet; c'était le droit du prêtre de ne pas admettre dans l'église le corps de celle qui, morte dans l'impénitence finale, s'était retranchée du nombre des fidèles. Malheureusement, l'autorité ecclésiastique s'étendait aussi sur les cimetières et pouvait les fermer à ceux qu'elle condamnait. Adrienne fut donc enterrée hors du cimetière de sa paroisse, dans des circonstances particulièrement révoltantes et dont il n'y a pas d'autre exemple. Par ordre du ministre Maurepas, transmis au lieutenant de police Hérault, dans la journée du 21 mars, le corps devait être inhumé la nuit suivante, pour éviter le scandale [1]. Voltaire

1. Sainte-Beuve résume ainsi la lettre de Maurepas : « M. de Maurepas écrivit au lieutenant de police que l'intention du cardinal de Fleury n'était point d'entrer dans cette affaire de la sépulture ecclésiastique, mais de s'en rapporter à ce que feraient l'archevêque de Paris et le curé de Saint-Sulpice : « S'ils persistent à la lui refuser comme il y a apparence, « écrivait-il, il faudra la faire enlever la nuit et enterrer avec « le moins de scandale que faire se pourra. »

nous donne le procès-verbal en vers de cette opération, qui fut hideuse. Dans une épître à Falkener, il rappelle les honneurs pompeux rendus à deux actrices anglaises, tandis, ajoute-t-il,

.... Que l'aimable Lecouvreur,
A qui j'ai fermé la paupière,
N'a pas eu même la faveur
De deux cierges et d'une bière,
Et que M. de Laubinière
Porta la nuit, par charité,
Ce corps autrefois si vanté,
Dans un vieux fiacre empaqueté,
Vers le bord de notre rivière.

Cela n'est pas mise en scène poétique, mais rapport exact. A minuit, le corps d'Adrienne, sans cercueil, fut descendu dans un fiacre par deux portefaix, puis, accompagné du Laubinière dont il s'agit et d'une escouade du guet, il fut transporté dans un terrain vague, au milieu des chantiers, près de la Seine, et enfoui sous un lit de chaux vive [1]. Sauf

1. « La légende, dit M. Monval, paraît avoir définitivement adopté le n° 115 actuel de la rue de Grenelle. » — La plus ancienne version remonte à 1733; elle s'appuie sur une édition de *Zaïre* et le témoignage de Des Boulmiers; elle désigne l'endroit sous le nom de « la Grenouillère », c'est-à-dire, selon Lemontey, « à l'angle sud-est des rues de Grenelle et de Bourgogne ». — Lemontey ajoute que d'Argental, brisé par l'âge, s'y fit conduire en 1786, « lorsqu'on découvrit le lieu où les restes d'Adrienne avaient été déposés ». Le vieillard composa un huitain, assez médiocre, et le fit graver sur une table de marbre, « scellée par ses soins dans la muraille voisine ». Cette plaque, dit M. Monval, « est encore conservée par Mme de Jouvencel, propriétaire actuelle de la maison n° 115 de la rue de Grenelle ». Si quelqu'un devait avoir des renseignements précis sur le lieu de la sépulture d'Adrienne, c'était assurément d'Argental. Michelet dramatise encore cet enterrement : « Les chiens, les protestants, écrit-il, étaient enterrés

Voltaire, les contemporains ne semblent pas s'être émus autrement de l'abominable injure ainsi faite à une morte, qui avait été une femme d'élite et une artiste de grand talent. Le lendemain la Comédie-Française tenait une assemblée extraordinaire; Voltaire, d'après la tradition, assistait à la séance et il pressa les comédiens de déclarer « qu'ils n'exerceraient plus leur profession, jusqu'à ce qu'on traitât les pensionnaires du roi comme les autres citoyens qui n'ont pas l'honneur d'appartenir à Sa Majesté ». Ils s'y engagèrent, mais il n'en fut que cela. Le 24 avait lieu la clôture annuelle du théâtre pour la semaine sainte et le compliment d'usage était prononcé par Grandval; c'est Voltaire qui l'avait rédigé. Ce compliment associait le public aux regrets de « cette actrice inimitable, qui avait presque inventé l'art de parler au cœur et de mettre du sentiment et de la vérité où l'on ne mettait guère auparavant que de la pompe et de la déclamation »; il rappelait « qu'elle faisait l'ornement de la société comme celui du théâtre ». Peu après, le même Voltaire composait, sur la mort d'Adrienne, un poème qui demeure l'honneur de tous deux. Il avait une sensibilité vive, mais restreinte : il ressentait l'enthousiasme et l'indignation, la colère et le mépris, c'est-à-dire les

aux chantiers. Dans un quartier désert alors, aux coins des rues de Bourgogne et Grenelle, un chantier se trouvait là. Il était fermé à cette heure. Mais comment revenir et où aller? L'unique expédient fut d'écarter la borne du coin, et de mettre dessous le corps. Sale et infâme sépulture, que rien ne signalait, qui, jusqu'à la Révolution, resta là, recevant l'ignorant affront du passant. » Les écrits du temps ne font aucune mention de la borne déplacée.

sentiments qui partent de la tête plutôt que du cœur; cette fois, son cœur parla et ses larmes coulèrent :

Que direz-vous, race future,
Lorsque vous apprendrez la flétrissante injure
Qu'à ces arts désolés font des hommes cruels!
Ils privent de la sépulture
Celle qui dans la Grèce aurait eu des autels.
Quand elle était au monde, ils soupiraient pour elle;
Je les ai vus soumis, autour d'elle empressés :
Sitôt qu'elle n'est plus, elle est donc criminelle!
Elle a charmé le monde et vous l'en punissez!

Ainsi, des trois amis d'Adrienne, d'Argental, Voltaire et Maurice, deux lui étaient fidèles après sa mort comme durant sa vie. D'Argental, sans crainte de compromettre son caractère de magistrat, prenait le soin que l'on a vu de ses intérêts posthumes, et cette conduite, dit Aïssé, était « approuvée des gens sages »; Voltaire mettait au service de sa mémoire toute son émotion d'homme et de poète. Et Maurice, que fit-il? Nous ne savons que ceci, c'est que, à peine sorti de chez sa maîtresse, dont il venait de recevoir le soupir, « il envoya chercher le carrosse et les deux chevaux de Mlle Lecouvreur, comme lui appartenant ». C'était, à vrai dire, pour les vendre et en verser le prix à la succession : précaution d'homme de cheval, qui ne voulait pas que ces bêtes eussent à souffrir dans le désarroi de la maison mortuaire. Il n'en reste pas moins qu'il s'inquiéta plus de l'équipage d'Adrienne que de son cadavre. Certes le comte de Saxe n'était pas encore le général victorieux qui usera et abusera de son crédit pour imposer, non seulement le respect de ses droits, mais encore celui de ses moindres intérêts et d'un orgueil parfois puéril.

Mais il était déjà très écouté des ministres et l'on savait que ses colères étaient terribles. S'il eût parlé pour le cadavre d'Adrienne, il lui eût épargné le traitement que l'on a vu. Supposons, pour l'honneur d'un homme, qui, dans son monstrueux égoïsme de « demi-dieu », avait l'âme haute, que la mesure de police, prise au plus vite, ne lui laissa pas le temps d'intervenir; mais ajoutons que, si sa douleur fut vive, il ne fut pas long à se consoler, car il reprit immédiatement sa carrière galante [1].

VII

Ce que l'on vient de lire sur Adrienne Lecouvreur était en partie connu; la postérité n'avait pas attendu jusqu'au temps où nous sommes pour voir en elle une actrice de premier ordre, une femme qui mérita, par ses qualités d'esprit et de caractère, par sa distinction et son charme, de commencer la ruine du préjugé contre les gens de théâtre, une victime de la passion et de la destinée. Sa correspondance permet, cependant, de préciser quelques traits intéressants de son caractère, de son esprit et de sa carrière.

Il en résulte, d'abord, que cette comédienne avait tout le talent et tout le mérite qui peuvent exister dans sa profession, sans les défauts qu'elle risque

1. Sa liaison avec Adrienne Lecouvreur est le seul épisode attachant pour nous de cette carrière trop prolongée, où il ne se montra guère plus à son honneur, tour à tour brutal, sournois et berné. Son aventure avec Mme Favart, notamment, est le plus déplaisant mélange de grossièreté et de fourberie; on peut voir, à ce sujet, G. Desnoiresterres, *Épicuriens et Lettrés*, 1889.

de donner : aucune actrice ne fut moins prétentieuse, moins affectée, moins bruyante ; chez cette favorite du public, il n'y a pas trace de cabotinage. Comme femme, pouvant vivre à sa guise, elle paya un tribut particulièrement douloureux aux hasards de la vie, mais en déployant de rares qualités morales ; elle eut toutes les vertus de la femme, sauf une, qui lui était impossible, car il lui manquait ce qui la crée et la soutient ; elle en eut aussi auxquelles son sexe n'est pas obligé ; elle fut « un honnête homme ». En pleine Régence, dans une époque de relâchement moral et de scepticisme, elle sut préserver en elle tout ce que le persiflage tournait en raillerie ; elle crut à l'amour et à l'amitié, à la générosité et au dévouement, au sérieux de la vie. Française et femme à la mode, elle ne craignit pas le ridicule et ne fit aux défauts de son temps aucun sacrifice essentiel ; alors que la distinction consistait à se régler sur de méchants modèles, elle fut un caractère original. Morte en sortant du théâtre, comme Molière, elle montrait à la dernière heure, au milieu d'horribles souffrances, un courage de martyr ; victime peut-être d'un crime, elle laissait en mourant à son ennemie un déshonneur éternel et, déplaçant les rangs, elle mettait dans le souvenir des hommes une comédienne bien au-dessus d'une princesse du sang ; victime du fanatisme religieux, elle donnait un argument de plus à ceux qui voudront bientôt assurer à tous la liberté de conscience et le respect dans la mort.

Et voilà qu'aujourd'hui elle nous est révélée comme écrivain. Ce serait sortir du ton et lui attribuer après sa mort une prétention qu'elle eût repoussée de son

vivant, si l'on rappelait à son sujet les grands noms de la littérature épistolaire, ceux d'une Sévigné ou d'une Du Deffand : cette correspondance roule sur des sentiments ou des faits trop ordinaires pour qu'il y ait à placer son auteur à côté des femmes qui nous ont laissé des révélations sur la nature humaine et la vie sociale. Il suffira de dire que ses qualités d'esprit valaient celles de son caractère, qu'elle a écrit plusieurs pages exquises, qu'à deux reprises l'émotion lui a fait rencontrer l'éloquence; qu'elle a employé excellemment la langue excellente de son temps, cette langue de transition qui n'a plus l'allure traînante qu'évitaient au grand siècle les grands écrivains, mais où s'empêtraient facilement les autres, qui n'a pas non plus l'allure sautillante et la sécheresse de l'époque suivante, langue aisée, vive, limpide, qu'écrivaient, comme le rappelle Sainte-Beuve, les Caylus, les Staal et les Aïssé. C'est à côté d'elles que nous pouvons placer Adrienne, et voilà son nom inscrit dans l'histoire littéraire comme il l'était dans l'histoire dramatique. Mais l'intérêt personnel de ces lettres est bien supérieur encore à leur valeur littéraire. En nous révélant la façon de penser et de sentir d'Adrienne Lecouvreur, elles ajoutent à l'éclat de la comédienne le charme d'une nature exquise. Ce qu'il y a de meilleur dans ces lettres, c'est elle-même.

Septembre 1892.

LES ORIGINES FRANÇAISES DU ROMANTISME [1]

Messieurs,

En étudiant avec vous, l'an dernier, l'histoire de la littérature française au XVIIIe siècle, je me proposais surtout de mettre en lumière ce qui mérite de durer encore dans l'œuvre de ce temps. En effet, si les grands noms et les titres célèbres y sont nombreux, rares déjà sont les livres qui restent dans les lectures habituelles ; sauf les lettrés de profession, on connaît plus les titres de ces livres qu'on ne les pratique. En revanche, les idées du siècle, dégagées des œuvres qui les exprimaient et comme vivant de leur vie propre, ne cessent de nous intéresser, de nous passionner, d'être l'objet quotidien de nos controverses. C'est donc, avec quelques œuvres assurées de durer, sur ces idées qu'avait porté notre enquête. Parmi ces dernières, je vous ai signalé à plusieurs reprises des germes que l'avenir devait faire lever et, qui, tantôt lancés par de grands écrivains en toute

1. Leçon d'ouverture du cours de littérature française, à la Faculté des lettres de Paris, le 9 décembre 1892.

connaissance de cause, tantôt ensevelis et comme perdus dans des œuvres mort-nées, ont attendu longtemps l'heure favorable pour éclore. Arrivés à la fin du siècle, nous pouvons constater déjà la floraison commençante des plantes sorties de ces germes; la période littéraire qui s'appelle d'un mot illustre et consacré, mais peu clair et mal fait, le *romantisme*, s'ouvre déjà si nettement, que plusieurs des écrivains qui appartiennent encore au XVIIIe siècle par la chronologie, traduisent de manière évidente l'esprit d'un temps nouveau.

Il nous est donc permis de dire que les origines du romantisme sont en partie dans le XVIIIe siècle, et aussi qu'elles sont françaises, qu'elles continuent la tradition nationale au lieu de l'interrompre. Ce n'était pas l'avis des premiers romantiques et, par exemple, en signalant l'antithèse que les littératures du Nord opposent aux littératures du Midi, Mme de Staël croyait faire une révélation à l'esprit français et lui indiquer une direction nouvelle; comme aussi, l'auteur de la préface de *Cromwell*, en rédigeant la poétique du drame, ne semblait pas se douter qu'il continuait une entreprise commencée depuis un demi-siècle. Il est permis de dire aujourd'hui, sans diminuer leur mérite d'initiateurs, qu'ils se trompaient tous les deux. Ce qu'ils croyaient créer avait déjà commencé de naître. Rien ne se crée plus, non seulement dans la nature, mais dans la littérature et dans l'art; rien ne commence, tout se continue. Le rôle du génie, c'est, non pas, comme il le croit par une constante illusion, de faire quelque chose avec rien, mais de combiner d'une manière nouvelle des

éléments fort anciens et toujours les mêmes. Non seulement les idées du romantisme, mais, en partie, ses genres et ses formes existaient avant les manifestes où il proclamait ses ambitions.

Je voudrais, en commençant avec vous l'étude du romantisme, préciser ces origines françaises, et, en poursuivant cette étude, ramener constamment votre attention sur les points de départ que nous avons relevés ensemble à travers le XVIIIe siècle. Nous continuerons par là une œuvre de justice ; plus le XVIIIe siècle est contesté, plus il importe d'examiner ses titres avec scrupule et, puisqu'il doit abandonner beaucoup, de lui conserver ce qu'il doit retenir. Nous rendrons ainsi à l'esprit français un mérite de renouvellement spontané qui est souvent méconnu ; en distinguant ce qu'il y eut de national dans le mouvement romantique, nous restreindrons d'autant la part de l'influence étrangère; sans partialité de patriotisme, nous trouverons, je crois, une nouvelle preuve que notre pays, si prompt à saluer et à grandir ce qui passe ses frontières, que ce soit d'origine italienne ou espagnole, allemande ou anglaise, voire scandinave, cette fois encore a moins reçu que tiré de son propre fonds.

I

Dans une enquête de ce genre, ce qui importe avant tout, c'est de savoir exactement ce que l'on cherche. Il nous faut donc une définition du romantisme.

Cette définition, si nous la voulons claire, courte et complète, nous la demanderions vainement aux initiateurs, aux maîtres ou aux critiques de l'école. Rappelez-vous les plus célèbres de celles qu'ils ont données. Mme de Staël considère « la poésie classique comme celle des anciens, et la poésie romantique comme celle qui tient de quelque manière aux traditions chevaleresques [1] ». Le romantisme est en partie cela, mais en partie seulement, car ses œuvres les plus marquantes échappent à cette définition ; il n'y a rien de « chevaleresque » dans *Antony* et *Marion Delorme*, le *Lac* et *la Tristesse d'Olympio*, la *Confession d'un enfant du siècle* et *Indiana*. Nous pouvons en dire autant de l'opposition qu'établit Mme de Staël entre les littératures du Nord et celles du Midi : l'enthousiasme pour l'Orient, le soleil et la couleur, tout cela n'est guère septentrional et l'on ne saurait oublier qu'une grande part des premières *Méditations* de Lamartine est inspirée par des souvenirs d'Italie, que les *Orientales* datent de la jeunesse de Victor Hugo et que Alfred de Musset débute par les *Contes d'Espagne et d'Italie*. Pour Chateaubriand, la littérature nouvelle, ce doit être le retour à la foi et aux institutions chrétiennes ; en effet, elle est d'abord, à son exemple, monarchique et religieuse, mais cela ne dure guère et bientôt elle s'inspire d'idées toutes contraires, l'esprit « humanitaire », la théorie du progrès, l'amour de la liberté. Stendhal, tirailleur d'avant-garde et logicien ami des formules, croit dégager le caractère principal des deux écoles en

1. *De l'Allemagne*, 2e partie, chap. XI.

disant : « Le *romanticisme* est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de bonheur possible. Le *classicisme*, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrière-grands-pères [1]. » Ce n'est là qu'une boutade : on peut encore aujourd'hui prendre plus de plaisir au *Cid* qu'à *Hernani* et à *Andromaque* qu'à *Antony*. Victor Hugo, lui, rejette dédaigneusement les deux épithètes de *classique* et de *romantique* comme vides de sens : « Il répudie tous ces termes de convention que les partis se rejettent réciproquement comme des ballons vides ; pour lui, il ignore profondément ce que c'est que le *genre classique* et le *genre romantique* [2]. » Il croit à la littérature nouvelle, parce qu'elle est jeune, libre et inspirée, mais il ne veut pas l'enfermer dans une formule, et il se contente d'énumérer et d'exalter ses mérites ; même dans la préface de *Cromwell*, il ne caractérise le théâtre nouveau qu'en le déclarant conforme à la nature et à la vie. Lamartine ne songe même pas à prendre position ; il lui suffit de chanter son âme et il refuse d'être chef d'école. Dans les *Lettres de Dupuis et Cotonet*, Alfred de Musset prouve en les raillant que les diverses définitions produites par les partisans du romantisme sont également inadmissibles. Sainte-Beuve, critique de la jeune littérature, s'en dégage avant de l'avoir définie.

1. *Racine et Shakespeare*, 1re partie, chap. III.
2. Préface de 1824 aux *Odes et Ballades*.

A la distance où nous sommes du romantisme, et devant son œuvre terminée, il nous est autrement facile de trouver cette définition. Les romantiques savaient seulement, et encore de manière confuse, ce qu'ils désiraient faire; nous voyons, nous, ce qu'ils ont fait. Un coup d'œil jeté sur l'histoire du romantisme et une courte revue de ses idées suffiront, je crois, à nous renseigner.

Le romantisme est, d'abord et avant tout, une réaction contre l'esprit classique; c'est-à-dire, comme il arrive toujours en pareil cas, que les romantiques commencent par faire juste le contraire de ce que les classiques avaient fait. L'esprit classique, c'est l'esprit de raison, de tradition, d'autorité et, par suite, la subordination de l'individu au plus grand nombre, du « sens propre » au sens général; l'esprit romantique, c'est l'esprit de fantaisie, de progrès, de liberté, l'émancipation de l'individu, l'expansion du moi. Depuis la Renaissance, l'antiquité était le modèle suprême de la littérature et de l'art; c'est d'après elle, ses premières expériences, ses règles d'observation et d'expression que la vie était étudiée et représentée. La génération romantique prétend ne relever que d'elle-même, faire sa propre expérience et peindre sans intermédiaire. La littérature classique, non seulement donnait la première place à l'homme, mais, pour mieux l'observer, elle l'isolait de son entourage; pour elle, la dignité humaine consistait à s'éloigner de la nature, à lutter contre elle, à la dominer. La littérature romantique se propose de replacer l'homme dans son milieu et d'étudier ce milieu en même temps que lui; le but

de la vie, c'est pour elle de se rapprocher de la nature, de la suivre au lieu de la combattre, de s'abandonner aux sensations qu'elle éveille, de s'y plonger, de se confondre avec elle. Enfin, la littérature classique choisissait et tendait à l'idéal; la littérature romantique prétend ne rien rejeter de ce qui est dans la nature; sa tendance continuelle est donc vers le réalisme, qui finira par sortir d'elle, la dominer et la détruire.

Voilà pour les traits généraux. Nous pouvons les résumer en disant que le romantisme, c'est la liberté, l'individualisme et le sentiment de la nature. Ces caractères vont s'exprimer nécessairement par le lyrisme et le pittoresque. Le lyrisme, en effet, dans sa définition la plus simple, c'est l'expression individuelle du sentiment; le pittoresque, c'est la représentation de la nature pour sa beauté propre.

Lorsqu'une société est fortement attachée à la tradition et à l'autorité, c'est qu'elle est satisfaite d'elle-même et de ses institutions, que l'inquiétude est exceptionnelle parmi ses membres et rare le désir du changement. Au contraire, les idées de progrès et de liberté supposent le mécontentement de l'état présent, une inquiétude ressentie par tous, un désir général d'amélioration. Pendant deux siècles, la foi religieuse et monarchique avait soutenu les âmes; elle suffisait à leur rendre le présent supportable et leur faisait espérer le bonheur dans une autre vie. Désormais, il n'en était plus de même; la religion et la monarchie, lentement ébranlées et, finalement, ruinées d'un même coup, laissaient un grand vide moral. Habituées à la quiétude et à l'espé-

rance, les âmes ne pouvaient y renoncer et cherchaient ce qui pouvait les leur procurer encore. Dans la vie individuelle et dans la vie sociale, l'angoisse était la même; tandis que les législateurs rédigeaient des constitutions et des codes, que gouvernants et gouvernés faisaient des coups d'État ou des émeutes, la littérature exprimait les souffrances intimes et les soulageait en les décrivant. En un mot, le *mal du siècle*, social et individuel, politique et littéraire, travaillait les gouvernements, les mœurs et les idées. C'est lui qu'exprimera le romantisme, en le revêtant de lyrisme et en le joignant au sentiment de la nature, car, ce que la société, troublée et changeante, ne pouvait plus lui donner, le poète romantique espère le trouver dans le calme et la permanence de la nature. Ainsi se trouve dégagé le dernier élément du romantisme.

Or, toutes ces causes ont une origine française, toutes sont le résultat de notre esprit national, de notre histoire, de notre littérature. Ici, comme ailleurs, ce qui semble être une rupture de la tradition ne fait que la continuer. Surtout, aucun de ces trois éléments n'est d'importation étrangère; si la France du XIXe siècle eût vécu, comme celle du XVIIe, dans l'ignorance de l'étranger, le romantisme n'en aurait pas moins suivi dans notre pays la même loi de naissance et de développement.

II

Reprenons, en effet, messieurs, les divers éléments que nous venons d'isoler; nous constaterons aisément

leur point de départ et le cours de leur existence antérieure.

L'esprit classique, avons-nous dit, c'est l'esprit de raison et d'autorité. Mais, si la soumission à cette faculté et à ce principe était générale, que de réserves individuelles au moment même de leur leur plus grande action! Certes, la raison donne sa marque à la littérature du XVII[e] siècle; mais la fantaisie ne cesse de s'exercer, souveraine chez les burlesques, souvent mêlée au comique de Molière, toujours présente chez La Fontaine. La tradition, le culte des anciens, le respect des puissances établies, la foi, la paix morale dominent, mais, au début du siècle, vous trouvez Saint-Evremond; au milieu, Bayle; à la fin, Fontenelle; et, autour d'eux, la foule des *libertins*. Une partie du théâtre de Molière est remplie par la satire de la tradition et des règles. En plein règne de Louis XIV, en pleine Académie, Perrault institue son parallèle entre les anciens et les modernes, pour conclure en faveur des seconds contre les premiers. Parmi les écrivains soumis à la religion et à la monarchie, que de troubles individuels et de révoltes cachées! Ce n'est pas un esprit calme que Pascal; s'il a rencontré le repos, c'est après une crise morale en comparaison de laquelle les troubles de Chateaubriand et de Vigny ne sont que des émotions superficielles. Peut-on dire que La Bruyère, domestique des Condé et hôte de Versailles, ait été satisfait de sa condition et de son temps? L'individu est alors peu de chose en regard de la société; sa valeur est celle de son rang; ses droits n'entrent pas en comparaison avec

ceux du grand nombre et il subordonne son sentiment particulier au sentiment général. Oui, en principe; mais, en fait, que de dérogations et de divergences! D'abord, tous les dissidents que je viens d'énumérer sont des esprits qui prétendent penser par eux-mêmes, sur certains points déterminés ou en toutes choses. Il y a des résistances acharnées contre le sentiment ou l'autorité du plus grand nombre. Je ne parle pas des protestants, qui appartiennent plutôt à l'histoire politique et religieuse; mais, dans le triple domaine de la foi, de la politique et des lettres, c'est un singulier et frappant exemple que celui de Fénelon, ce « bel esprit chimérique », doucement et obstinément révolté contre l'unité du dogme et la toute-puissance royale, adressant à l'Académie une Lettre qui, dans sa courte étendue, renferme sur la littérature plus d'opinions individuelles que la préface de *Cromwell.* Il serait, je crois, difficile d'observer, de penser et d'écrire de façon moins commune que Saint-Simon.

Il est encore juste de dire que le XVII[e] siècle, dans son ensemble, s'est peu soucié de la nature, mais il y a La Fontaine, et une exception aussi complète à la règle générale suffit à empêcher qu'il y ait eu, depuis la Renaissance, prescription dans le sentiment de la nature. Ce que le même La Fontaine demande à la campagne et à la solitude, l'éloignement « des cours et des villes » et « le sombre plaisir d'un cœur mélancolique », ne diffère pas de manière si absolue de ce qu'iront y chercher les héros et les héroïnes du romantisme, plus malades et surtout moins patients, mais non plus sincères. A défaut du

pittoresque naturel, celui que l'homme crée ne cesse de trouver, dans la littérature classique, des écrivains pour le sentir et le décrire, même chez ceux qui sont le plus préoccupés de raison abstraite et d'analyse. Sous Louis XIII, les burlesques ne voient que lui et le cherchent de préférence dans le bizarre et l'ignoble, mais Corneille en use souvent avec une singulière puissance de couleur. Sous Louis XIV, Boileau s'y complaît dans les *Satires* et *le Lutrin*; il n'y a pas une pièce de Molière où il n'ait largement de place ; dans plusieurs, *l'Avare*, *le Bourgeois gentilhomme*, *le Malade imaginaire*, il déborde. Racine lui-même ne s'en est pas abstenu; sans parler des *Plaideurs*, rappelez-vous *Phèdre*. La Bruyère voit de préférence l'observation morale par la manière dont elle se présente en traits physiques et il la rend comme il la voit, par la notation des airs de physionomie, des attitudes et des gestes ; il est sensible comme un peintre au caractère d'un entourage, à la singularité d'un arrangement matériel, au caractère d'un mobilier, à la grâce d'un paysage, par exemple celui de la petite ville, qui profile sur la colline, au bord de la rivière et devant la forêt, la silhouette tranquille de ses tours et de ses clochers.

Mais, en admettant que plusieurs éléments du romantisme aient une origine aussi lointaine ou, simplement, que l'on puisse lui trouver des termes de comparaison dans un temps auquel il croyait ne ressembler en rien, il vaut surtout par le lyrisme, qui est son expression favorite, sa marque, son aboutissement ; par le lyrisme, il exprime un sen-

15

timent que le XVIIe siècle n'a pas connu, puisque cette maladie morale doit son nom à l'époque où, pour la première fois, elle fut constatée ; cette maladie éminemment moderne et littéraire, c'est l'ennui de vivre, « le mal du siècle ». A réclamer l'invention de ce sentiment et de ce genre d'expression, le romantisme se tromperait encore. Sans faire observer que le lyrisme est aussi ancien que la poésie, qu'il abonde dans la littérature grecque et qu'il ne manque même pas à la littérature romaine, que le mal de vivre, ἀθυμία ou *tædium vitæ*, se trouve décrit avec tous ses caractères essentiels, non seulement chez les élégiaques ioniens, mais chez les Pères de l'Église grecque, non seulement chez Lucrèce, mais chez Sénèque, contentons-nous de dire que le sentiment de la misère humaine s'exprimait en France avec une sincérité et une force incomparables, au temps même où la foi religieuse procurait la quiétude morale et que le lyrisme, s'il manquait dans la poésie classique, donnait à l'éloquence une élévation et un éclat que la poésie romantique ne devait pas surpasser.

En effet, le sentiment de la misère humaine et l'expression lyrique comptent parmi les thèmes et les moyens les plus considérables de la littérature française au XVIIe siècle. Lorsque Pascal caractérise la condition de l'homme, ses incertitudes, ses erreurs, lorsqu'il peint la douleur l'étreignant dès la naissance et ne l'abandonnant qu'à la mort, lorsqu'il montre le vertige de l'infini, le besoin du « divertissement », le vide des plaisirs, lorsqu'il fait entendre le « silence éternel des espaces infinis », en un mot lorsqu'il

donne une expression si personnelle aux sentiments que provoque en lui le plus humain et le plus général des sujets, fait-il autre chose que du lyrisme? Que lui manque-t-il de ce qui constitue la poésie lyrique? Serait-ce l'énergie, la profondeur de l'accent, la force de l'expression ou de l'image? Les questions que l'orgueil passionné de Chateaubriand vient agiter au début de notre siècle, dans *René* et dans *les Natchez*, la logique douloureuse de Pascal en a déjà donné la réponse, plus éloquente, plus nette et surtout plus générale, car enfin l'aventure du frère d'Amélie, ou même celle de l'amant de Celuta, sont de fort rares exceptions. Pascal disait de tous les hommes :

Ils ont un instinct secret qui les porte à chercher le divertissement et l'occupation au dehors, qui vient du ressentiment de leurs misères continuelles; et ils ont un autre instinct secret, qui reste de la grandeur de notre première nature, qui leur fait connaître que le bonheur n'est en effet que dans le repos, et non pas dans le tumulte; et, de ces deux instincts contraires, il se forme en eux un projet confus, qui se cache à leur vue dans le fond de leur âme, qui les porte à tendre au repos par l'agitation, et à se figurer toujours que la satisfaction qu'ils n'ont point leur arrivera, si, en surmontant quelques difficultés qu'ils envisagent, ils peuvent s'ouvrir par là la porte au repos.

Ainsi s'écoule toute la vie. On cherche le repos en combattant quelques obstacles; et, si on les a surmontés, le repos devient insupportable. Car, ou l'on pense aux misères qu'on a, ou à celles qui nous menacent. Et quand on se verrait même assez à l'abri de toutes parts, l'ennemi, de son autorité privée, ne laisserait pas de sortir au fond du cœur, où il a des racines naturelles, et de remplir l'esprit de son venin[1].

1. *Pensées*, édit. Havet, IV,

Chaque génération examine à nouveau quatre ou cinq problèmes éternels; elle croit les inventer ou, tout au moins, les résoudre pour la première fois. En décrivant à son tour l'agitation de l'homme et le néant qu'il trouve au fond de tout, Chateaubriand pensait découvrir en lui une maladie nouvelle et ses contemporains, qui l'éprouvaient aussi, regardèrent *René* comme une révélation. Mais, si l'on se souvient de Pascal, c'est un tourment bien vieux qui reparaît dans ce passage de *René* :

On m'accuse d'avoir des goûts inconstants, de ne pouvoir jouir longtemps de la même chimère, d'être la proie d'une imagination qui se hâte d'arriver au fond de nos plaisirs, comme si elle était accablée de durée; on m'accuse de passer le but que je veux atteindre : hélas! je cherche seulement un bien inconnu dont l'instinct me poursuit. Est-ce ma faute si je trouve partout des bornes, si ce qui est fini n'a pour moi aucune valeur? Cependant, je sens que j'aime la monotonie des sentiments de la vie, et si j'avais encore la folie de croire au bonheur, je le chercherais dans l'habitude.

Je n'établis pas ce rapprochement pour contester à l'auteur de *René* son mérite d'inventeur. S'il n'a point parlé un langage nouveau, il a rajeuni un vieux thème dont l'intérêt s'était affaibli avec la foi, et qui, pour la dignité de l'âme humaine, devait lui être encore proposé. Sans l'illusion qui permettait à Chateaubriand de raviver en France la vie de l'âme et la poésie, il y a longtemps que les hommes n'écriraient plus sous prétexte que tout est dit et que l'on vient trop tard.

Pour Bossuet, la matière de son éloquence et la

forme de son style oratoire sont essentiellement lyriques. Ses thèmes continuels sont ceux-là même qui fourniront au romantisme le meilleur de son inspiration : brièveté de la vie, néant de la gloire, horreur de la mort, indifférence de la nature pour nos joies et nos douleurs. Vous chercheriez vainement, dans toute la poésie romantique, des strophes plus émouvantes que ces phrases qui, sans luxe de couleur, par le plus simple choix de mots, donnent le frisson du sublime et de l'effrayant : « Tout nous appelle à la mort : la nature, presque envieuse du bien qu'elle nous a fait, nous déclare souvent et nous fait signifier qu'elle ne peut pas nous laisser longtemps ce peu de matière qu'elle nous prête, qui ne doit pas demeurer dans les mêmes mains, et qui doit être éternellement dans le commerce : elle en a besoin pour d'autres formes, elle la redemande pour d'autres ouvrages. Cette recrue continuelle du genre humain, je veux dire les enfants qui naissent, à mesure qu'ils croissent et qu'ils s'avancent, semblent nous pousser de l'épaule et nous dire : Retirez-vous, c'est maintenant notre tour [1]. » Surtout vous ne trouveriez pas, même chez le maître de l'image, chez Victor Hugo, une comparaison plus forte que celle-ci : « Le temps où j'ai eu quelque contentement, où j'ai acquis quelque honneur? Mais combien ce temps est-il clairsemé dans ma vie! c'est comme des clous attachés à une longue muraille, dans quelques distances : vous diriez que cela occupe bien de la place, amassez-les, il n'y en a pas pour emplir la

1. *Sermon sur la Mort*, édit. Gandar.

main [1]. » Non vraiment; cette prose ne cause pas une émotion moins profonde, ne laisse pas un sentiment moins vif de la force mystérieuse donnée à la pensée par l'image, que telle pièce exquise et forte de Victor Hugo, comme *le Passé*, ou que, dans la *Tristesse d'Olympio*, telle réflexion d'une tristesse pénétrante, mais qui semble un écho de la pensée de Bossuet, telle image charmante, mais qui pâlit auprès des « clous attachés à la longue muraille » :

D'autres vont maintenant passer où nous passâmes;
Nous y sommes venus, d'autres vont y venir;
Et le songe qu'avaient ébauché nos deux âmes,
Ils le continueront sans pouvoir le finir [2]!
. . . .
Dieu nous prête un moment les prés et les fontaines,
Les grands bois frissonnants, les rocs profonds et sourds,
Et les cieux azurés et les lacs et les plaines,
Pour y mettre nos cœurs, nos rêves, nos amours!

1. *Méditation sur la brièveté de la vie.*

2. « Il n'y a que le temps de ma vie qui me fait différent de ce qui ne fut jamais : cette différence est bien petite, puisqu'à la fin, je serai encore confondu avec ce qui n'est point; ce qui arrivera le jour où il ne paraîtra pas seulement que j'aie été, et où peu m'importera combien de temps j'ai été, puisque je ne serai plus. J'entre dans la vie avec la loi d'en sortir, je viens faire mon personnage, je viens me montrer comme les autres; après, il faudra disparaître. J'en vois passer devant moi, d'autres me verront passer; ceux-là même donneront à leurs successeurs le même spectacle; et tous enfin viendront se confondre dans le néant. »

Ceci est la pensée même de Victor Hugo, mais voici qui est dans le seul Bossuet : « Qu'il y a eu de temps où je n'étais pas! qu'il y en a où je ne serai point! et que j'occupe peu de place dans ce grand abîme des ans! Je ne suis rien; ce petit intervalle n'est pas capable de me distinguer du néant où il faut que j'aille. Je ne suis venu que pour faire nombre, encore n'avait-on que faire de moi; et la comédie ne se serait pas moins bien jouée, quand je serais demeuré derrière le théâtre. » (*Méditation sur la brièveté de la vie.*)

Puis, il nous les retire. Il souffle notre flamme.
Il plonge dans la nuit l'antre où nous rayonnons;
Et dit à la vallée, où s'imprima notre âme,
D'effacer notre trace et d'oublier nos noms.

. . . .

Toutes les passions s'éloignent avec l'âge,
L'une emportant son masque et l'autre son couteau,
Comme un essaim chantant d'histrions en voyage
Dont le groupe décroît derrière le coteau.

Ce n'est pas seulement *René*, le livre le plus romantique du siècle, ce n'est pas seulement la *Tristesse d'Olympio*, c'est encore *le Lac* et *le Souvenir*, pièces typiques elles aussi dans la poésie romantique, à côté de chacune desquelles nous pourrions mettre de longs passages des *Pensées*, des *Oraisons funèbres* et des *Sermons*, exprimant les mêmes idées et traduisant les mêmes thèmes.

La différence est dans les conclusions. Pascal et Bossuet montrent la foi comme la seule consolation de la misère humaine, le seul remède du mal de la vie, tandis que Chateaubriand ne trouve dans une vague religiosité ni la guérison de son orgueil, ni le soulagement de son ennui, que Lamartine berce ses souvenirs par un mélange de christianisme et de philosophie platonicienne, que Musset porte jusqu'à la fin le deuil de sa jeunesse, que Hugo étourdit ses regrets par le fracas de ses controverses avec Dieu ou ses colères politiques. Mais, ces divergences finales entre les grands prosateurs du XVIIe siècle et les grands poètes du XIXe, n'empêchent pas que les premiers aient fait jaillir une source d'éloquence transformée par les seconds en poésie.

III

Reconnaissables dès le XVIIe siècle, mais en puissance plutôt qu'en action, et mêlés à beaucoup d'autres éléments, les germes du romantisme se dégagent au siècle suivant et, à mesure que ce siècle s'avance, accusent leur nature. L'exception aspire à devenir la règle; la tradition et l'autorité s'affaiblissent; le sens individuel prend conscience de ses droits. Par un travail rapide d'analyse et de dissolution, la littérature détruit les idées anciennes et précise les idées nouvelles; tout prépare directement ou favorise le romantisme.

C'est d'abord Fontenelle qui, dans chaque sujet, poésie et science, philosophie et histoire, se pique de penser à sa manière et insinue doucement la négation de tout ce qu'affirmait le siècle précédent. Pour lui, le passé n'a aucun droit sur le présent; la vérité n'est pas un dépôt complet et ancien que les générations se transmettent, mais un bien toujours à conquérir, dont chaque siècle dégage péniblement une partie, en rejetant les illusions et les erreurs des âges antérieurs; l'antiquité est l'enfance du monde et le temps présent à peine son adolescence; l'homme déchiffre les premières pages du livre de la nature et, loin d'avoir résolu le problème de sa destinée, il commence tout au plus à en entrevoir les termes. Pour Bossuet, l'histoire de l'humanité et la marche de la civilisation s'expliquaient par un dessein visible de la Providence; pour Montesquieu, elles n'ont de sens que par « les rapports nécessaires qui dérivent de

la nature des choses »; à ce point de vue, *l'Esprit des lois* est une réfutation expresse du *Discours sur l'histoire universelle*. Plus traditionnel en apparence que Montesquieu et Fontenelle, Voltaire continue leur œuvre de destruction et de reconstruction, en exprimant tout haut et sous des formes de plus en plus accessibles ce que Fontenelle se contentait d'indiquer tout bas; il applique aux faits de l'histoire le genre de critique purement rationnelle avec lequel Montesquieu dégageait le sens des législations. Tous trois sont profondément individualistes, en ce sens que les deux premiers se défient de l'opinion commune et commencent toujours par se mettre en garde contre elle lorsqu'ils veulent se faire un avis; plus préoccupé en apparence de se conformer au sentiment général, le troisième n'y prend que ce qu'il y trouve de conforme à sa propre nature et, en le faisant sien, lui imprime la marque définitive de son esprit.

Fontenelle, Montesquieu et Voltaire sont encore des rationalistes, comme aussi d'Alembert, le parti des philosophes et les rédacteurs de l'*Encyclopédie*. Mais voici qu'à côté d'eux une autre génération, qui croit, elle aussi, suivre et servir la raison, lui substitue rapidement une autre faculté, le sentiment. En attendant que la poésie, tombée dans la prose, retrouve son essence et renouvelle ses formes, le sentiment s'introduit dans la philosophie et la morale, où jusqu'alors son influence avait été nulle; il devient prépondérant dans l'éloquence où la raison l'avait si longtemps tenu en défiance. C'est grâce à lui que la prose et la poésie vont peu à peu se séparer. Diderot

et Rousseau sont les agents de cette substitution et, à ce titre, les ancêtres les plus directs du romantisme. Avec Diderot, la sensibilité, encore trouble et confuse, n'apporte à la littérature qu'un moyen très inégal dans ses effets et qui produit moins d'œuvres durables que de fatras, mais, en somme, il habitue ses contemporains à être « sensibles », il n'accepte la raison qu'avec le sentiment et, quelque usage qu'il croie faire de la raison, c'est toujours le sentiment qu'il emploie de préférence, lorsqu'il faut prendre parti. Entre les éléments que la nature et la vie fournissent à l'art dramatique, la raison du XVIIe siècle distinguait et choisissait; ainsi elle obtenait d'une part la tragédie, de l'autre la comédie. Si Diderot mêle tragédie et comédie pour en tirer le drame, c'est que la sensibilité ne distingue pas dans les impressions qu'elle reçoit et qu'elle est obligée de les donner au complet, sous peine de se paralyser elle-même, car l'émotion disparaît dès qu'elle s'analyse. C'est aussi la sensibilité qui domine chez Rousseau, mais déjà combien plus nette et plus puissante! Non seulement séparée de la raison, mais affirmant son indépendance et sa supériorité, elle s'exerce sans mélange, elle ne tire que d'elle-même sa loi, elle va jusqu'au bout de ses moyens. Avec elle et par elle, ce qui n'était encore qu'indiqué et enveloppé, incertain et timide, se dégage, s'affirme, se proclame. Ainsi, le droit de sentir et d'exprimer son sentiment, quel qu'il soit, sans le contrôler par la raison, c'est-à-dire sans le restreindre en le surveillant. D'où le droit de la passion, qui, pour Rousseau, est l'article premier du code moral. Droit de

sentir et d'exprimer son sentiment, droit d'éprouver et de satisfaire sa passion, de la proposer à la sympathie et à l'admiration, c'est le plus haut degré que puisse atteindre l'individualisme. Non seulement sa passion, mais sa manière de sentir en toutes choses, d'obéir à son sentiment, de le justifier, de l'exalter. Conséquence nécessaire, tout ce qui jusqu'alors était réputé erreur, bizarrerie, vice, infirmité, tout ce que l'on cachait et tout ce dont on rougissait, devient originalité, vérité neuve, vertu ; aussi l'étale-t-on pour s'en vanter. De là les *Confessions*. Avec Rousseau, la défaite de l'esprit classique est complète et c'est au profit du romantisme qu'est remportée la victoire. Victoire qui porte à la fois sur le fond et sur la forme, sur la pensée et l'expression.

Il n'est pas, on le voit, un des éléments essentiels du romantisme qui ne s'accuse dans Rousseau avec une évidence désormais incontestable. Je viens de dire ce que devient chez lui l'individualisme, c'est-à-dire la prépondérance et l'expansion du moi. Voilà pour le fond. Comme forme, son moyen favori d'expression, c'est le lyrisme, qui déborde dans *la Nouvelle Héloïse*, avec ses cris, ses élans, ses lamentations. L'individualisme est trop préoccupé de ses droits pour accepter sans protestations l'organisation sociale qui tend à le restreindre et à le comprimer. Aussi Rousseau est-il solitaire et indépendant; toujours préoccupé de défendre sa liberté contre les lois et les conventions sociales, il déclare la guerre à la société, qu'il trouve mauvaise et oppressive; il oppose son droit particulier au droit général; il n'accepte d'autorité morale que celle de

la conscience, c'est-à-dire du sentiment individuel. Il est triste, car il ne sauvegarde sa liberté qu'au prix d'une lutte continuelle contre la société et, dans cette lutte, il est souvent blessé. Il est orgueilleux, car il met à très haut prix la qualité de son sentiment, la générosité de ses intentions, le mérite de son attitude. Solitaire et indépendant, triste et orgueilleux, où trouvera-t-il la paix et la liberté, la consolation et la tranquilité de son amour-propre? Dans la nature, aussi éloignée qu'il pourra la trouver de l'homme et de la civilisation, des villes et de la société. Il le cherche donc dans les Alpes encore désertes, sur les lacs où ne passent pas d'autres barques que la sienne, dans les forêts. Ne sont-ce pas là des éléments du romantisme? Si la littérature nouvelle doit les combiner avec une originalité propre, si elle doit en tirer des effets puissants et neufs, peut-on dire qu'elle les ait inventés [1]?

Non, car tels ils étaient dans Rousseau, tels ils se retrouvent chez les initiateurs du romantisme, Mme de Staël, Chateaubriand et Lamartine.

Certes, la première est aussi sociable que Rousseau est misanthrope et le monde est pour elle un besoin aussi impérieux que pour l'autre la solitude. Mais ce

1. Je ne méconnais pas l'influence de Bernardin de Saint-Pierre; elle fut considérable, mais ce serait manquer aux proportions que de le mettre ici sur le même rang que J.-J. Rousseau et Diderot. Il se contenta de développer les idées du premier et, comme on l'a dit, de « préparer la palette » où le romantisme pittoresque prit ses couleurs. Voir à ce sujet quelques pages d'une fine justesse dans le livre récent d'Arvède Barine, *Bernardin de Saint-Pierre,* 1891, et le travail approfondi de M. F. Maury, *Étude sur la vie et les œuvres de Bernardin de Saint-Pierre*, 1892.

n'est là qu'une différence de caractère; le fond d'idées et de sentiments, la conception de la vie et de la littérature sont les mêmes. Les premiers enthousiasmes de Germaine Necker, c'est à Rousseau qu'elle les doit, et son premier essai a pour objet le caractère et les écrits de son maître. A son exemple, ce qu'elle met dans ses livres, c'est elle-même, ses goûts, ses passions, sa vie; pour elle le but suprême de la littérature, c'est de révéler la personnalité de l'écrivain et le plus grand éloge que puisse mériter un auteur, c'est, d'après elle, qu'on dise de lui non pas qu'il a « de l'esprit et de l'imagination », mais qu'il a « de l'âme ». Le malheur de son existence vient de ce qu'elle veut vivre par le sentiment et lui livrer le gouvernement de sa conduite; elle est persécutée et exilée pour avoir maintenu les droits de sa pensée contre le despotisme d'un maître qui n'admet d'autre personnalité que la sienne propre.

Ame plus haute et plus noble que Rousseau, Chateaubriand est fier et triste comme lui; comme lui, comme Mme de Staël, il se met tout entier dans ce qu'il écrit; ses malheurs et ses souffrances, ses passions et ses colères sont la matière constante de sa littérature et, comme pour Rousseau, sa dernière œuvre est une confession apologétique, l'histoire de ses sentiments et de son âme. Mécontent de la vie et blessé par le monde, meurtri par les liens sociaux dès le foyer domestique, lui aussi demande la consolation à la nature; pour lui aussi, elle n'est jamais trop déserte et c'est dans les solitudes du Nouveau-Monde qu'il va le chercher. Le contraste de la raison et du sentiment, du moi et de la société, de l'homme et de l'uni-

vers sont les matériaux du monument d'orgueil élevé par son génie. Et pourtant, Chateaubriand était soldat, diplomate, homme d'État, publiciste, mais en vain l'existence l'obligeait à sortir de lui-même et à servir les intérêts sociaux, il revenait toujours à son moi ; les plus grands objets n'avaient d'intérêt pour lui que dans leurs rapports avec ses passions.

Lamartine, c'est « l'ignorant qui ne sait que son âme »; cette âme sera donc la matière constante de sa poésie. Impressions d'enfance et de jeunesse, sentiment religieux où, quoi qu'il fasse pour le transformer en philosophie, la raison aura toujours la moindre part, plaisirs et douleurs, amours et enthousiasmes de la jeunesse, grandes pensées de l'âge mûr, tristesse et douceur de souvenir, c'est à dire toujours et partout le sentiment personnel, telle est la substance de cette poésie, la plus sincère et la plus intime, la plus mélancolique aussi et la plus délicieuse qui ait charmé l'âme d'un homme, en satisfaisant son besoin de répondre, « comme une harpe », à tous les souffles de la vie; et, avec son âme, l'âme de tous ceux pour qui la poésie c'est, avant tout, l'émotion morale, l'amour de la beauté et le sentiment de l'harmonie. Pour Lamartine aussi, la nature est la consolatrice et l'inspiratrice; c'est au milieu d'elle et par elle qu'il sent, d'elle que lui viennent émotions et inspirations, à tel point que, les diverses formes de sa poésie, ce sont les aspects divers sous lesquels la nature est apparue à sa jeunesse, son âge mûr et sa vieillesse. Si jamais poète a mérité ce grand éloge d'être le poète de la nature, c'est Lamartine.

IV

Voilà donc, messieurs, le mouvement romantique commencé avec Mme de Staël, Chateaubriand et Lamartine. Par eux, l'école nouvelle est déjà en possession de ses moyens d'action; les écrivains qui vont venir les développeront et les compléteront, mais sans rien apporter d'inconnu, même Victor Hugo, même Alfred de Musset et Alfred de Vigny. D'autre part, nous avons pu énumérer ces divers éléments, depuis leurs origines, sans recourir une seule fois à l'étranger; nous n'avons eu pour les découvrir, qu'à chercher dans la littérature française, en relevant ses caractères les plus apparents.

Est-ce à dire que les littératures étrangères n'aient eu aucune influence sur le développement du romantisme? Non certes. Depuis le premier tiers du XVIIIe siècle, l'attention française, très portée au siècle précédent, vers l'Espagne et l'Italie, s'était tournée vers l'Angleterre, avec Voltaire, Montesquieu, l'abbé Prévost, etc., et Shakespeare, injurié ou travesti, mais lu et imité, préoccupait de plus en plus nos poètes dramatiques et le public. Puis, le même Letourneur, qui nous avait donné la première traduction complète de Shakespeare, présentait successivement à la France Young, Hervey, Richardson, Ossian. Avec eux, surtout avec Shakespeare et Ossian — car, malgré la valeur si diverse de ces deux poésies, c'est encore la seconde qui trouvait le plus d'admirateurs et exerçait l'influence la plus

profonde, — une poésie nouvelle nous était révélée, la poésie du Nord, celle des passions complexes et sombres, des sentiments vagues et tristes, du fantastique et de l'horrible, et aussi des mers orageuses, des ciels voilés, des paysages brumeux. Des écrivains, tels que Mme de Staël et Chateaubriand, professaient pour cette poésie une admiration qui ne pouvait rester sans effet sur leurs œuvres, car l'admiration provoque nécessairement l'imitation. Puis, Mme de Staël, prouvant par un exemple complet, son livre *De l'Allemagne*, la différence signalée par elle entre les littératures du Nord et celles du Midi — les premières rêveuses, mélancoliques et sombres, les secondes animées par la raison, la joie de vivre et l'amour de la lumière, — Mme de Staël révélait à la France l'Allemagne de Klopstock, de Gœthe, de Schiller et de Wieland, de Kant, de Fichte et de Schelling.

Dès lors, le roman, la poésie et la philosophie de l'Allemagne passent en France; la plupart de ses œuvres marquantes sont traduites et commentées dans notre pays. Mais remarquez, messieurs, que le livre *De l'Allemagne* est de 1810 et que, à cette date, Mme de Staël a déjà publié *Delphine* et *Corinne*; que, si elle n'a pas encore tout dit, elle a déjà exprimé ses idées capitales; que, à cette même date, Chateaubriand est l'auteur d'*Atala*, du *Génie du christianisme*, de *René*, des *Martyrs*. C'est une éducation toute française qui a formé Mme de Staël et, malgré son mariage avec l'ambassadeur de Suède à Paris, vraiment il est difficile de voir dans ses premiers ouvrages autre chose que l'élève de Rousseau et des

salons français, la femme passionnée, de puissant esprit et d'inspiration individuelle. Ses idées sont celles de notre XVIII[e] siècle et si, dans une vue de génie, elle a signalé et caractérisé les littératures du Nord, jusqu'ici les littératures allemande ou anglaise n'ont pas eu plus d'influence directe sur ses œuvres que le baron de Staël sur son esprit.

Il semble que Chateaubriand doive davantage à l'Allemagne par son *René*, qui est un *Werther* français. Cependant, il n'y a pas là d'imitation volontaire, il n'y a pas même d'influence subie. Sainte-Beuve dit avec raison, en rapprochant de *Werther* et de *René* le *Childe-Harold* de Byron, dont les premiers chants parurent en 1812 : « Ces grands poètes n'ont pas eu besoin de s'imiter l'un l'autre, ils ont trouvé en eux-mêmes et dans l'air du siècle une inspiration suffisante qu'ils ont chacun appropriée et figurée à leur manière, en y mettant le cachet de leur talent et de leur égoïsme. Tous ces types sont éclos en Allemagne, en Angleterre, en France, sous un même souffle, sous un même courant atmosphérique général qui tenait à l'état du monde à ce moment[1]. » Sainte-Beuve ne saurait être suspect, lorsqu'il constate sur un point l'originalité du romantisme français, alors qu'il s'inquiétait surtout de lui chercher des ancêtres; il a raison ici en constatant l'effet du talent et de l'individualisme, dans le choix simultané d'un même sujet en Allemagne, en France et en Angleterre. Mais si, des trois poètes, il en est un pour qui le choix d'un pareil sujet fut provoqué

1. *Chateaubriand et son groupe littéraire*, 15[e] leçon.

beaucoup plus encore par « l'égoïsme » que par « l'état du monde à ce moment », Chateaubriand est celui-là. Ce n'était pas seulement une passion singulière qui forçait le frère d'Amélie à chercher dans l'exil une sorte de suicide. Si Gœthe avait mis beaucoup de lui-même dans son *Werther*, du moins n'avait-il pas sérieusement songé à finir comme son héros, tandis que Chateaubriand, fils et frère malheureux, gentilhomme chassé de son pays par la Révolution, cœur passionné et triste, avait vraiment éprouvé les souffrances de *René*. Pour l'*Ossian* de Macpherson, Chateaubriand l'a beaucoup admiré, mais le genre de poésie qu'il y trouvait, ne lui était pas révélé; il aimait à l'y reconnaître, parce qu'il avait commencé par le ressentir. Breton élevé dans les forêts druidiques, enfant bercé par les tempêtes, il avait découvert en l'éprouvant la poésie du Nord et de l'Océan; comme aussi, lorsqu'il décrivait la morne tristesse du ciel germain, il avait vécu la vie d'Eudore sur les bords du Rhin.

Lamartine admirait beaucoup Ossian et lord Byron, mais il ressemble aussi peu à l'un qu'à l'autre. Ni la mythologie brumeuse du premier, ni le satanisme ironique du second n'auraient pu servir de modèle au poète qui eut pour premier livre la Bible et qui, passant de son pays natal, la claire Bourgogne, au ciel radieux d'Italie, dut à ses impressions d'enfance et de jeunesse l'inspiration de toute sa vie. De Byron, il a pris soin lui-même de nous dire : « J'avais écrit la plupart de mes *Méditations* avant d'avoir lu ce grand poète ». Aussi, dans les premières, est-il impossible de trouver trace d'inspiration byronienne. Il

ajoute que, plus tard, il devint « ivre de cette poésie » et qu'il avait « enfin trouvé la fibre sensible d'un poète à l'unisson de ses voix intérieures ». N'exagère-t-il pas? Qu'il ait beaucoup lu Byron, le *Dernier chant du pèlerinage d'Harold* suffirait à le prouver, comme la pièce sur *l'Homme* à témoigner de son admiration pour lui, mais, quoi qu'il dise :

> Hélas! tel fut ton sort, telle est ma destinée,
> J'ai vidé comme toi la coupe empoisonnée,

il nous est impossible de l'en croire : le poison qui dévorait l'auteur de *Lara* et de *Don Juan* n'a jamais coulé dans les veines de Lamartine; il ressemble si peu à Byron, même lorsqu'il veut le continuer! Ne voyons là que sympathie naturelle d'un génie pour un autre; presque rien de l'âme de Byron n'a passé dans l'âme de Lamartine.

Après Lamartine, et en attendant Musset, c'est Vigny qui témoigne de son admiration pour le génie anglais. Comme Lamartine, il ne l'aborde qu'après avoir attesté son originalité propre, mais, en traduisant *Othello*, il demande à Shakespeare le secours nécessaire pour renouveler en France la poésie dramatique. Il se vante donc d'avoir « fait escalader par cet Arabe la citadelle du Théâtre-Français », d'y avoir « arboré le drapeau de l'art aux armes de Shakespeare ». Il ajoute : « Lorsque le Maure fut entré dans la place, il en ouvrit toutes les portes, et l'on sait depuis quels sont ceux qui y sont entrés ». Il croit, en 1829, le système dramatique de Shakespeare « convenable à notre époque [1] ». Victor Hugo avait dit

1. *Avant-propos* de la traduction d'*Othello* et *Lettre à lord* ***.

de même, deux ans auparavant, dans la préface de *Cromwell* : « Shakespeare, c'est le drame », et il l'avait qualifié de « dieu du Théâtre ». Bien qu'il eût déclaré en même temps « qu'il serait aussi inutile qu'impossible d'imiter la manière qui lui est propre », c'est bien sur l'auteur des *Henri*, des *Richard* et des *Jean* qu'il avait les yeux en écrivant *Cromwell*, avec quatre-vingts personnages et des actes longs comme des *parties*. Et pourtant, il n'y a d'anglais que le sujet dans *Cromwell*; tout le reste se rattache si exactement à la tradition française, que c'en est la contre-partie et c'est encore imiter une œuvre que d'en faire le contraire, puisque, en pareil cas, cette œuvre détermine celle qui se règle sur elle à rebours. En fait, telle est bien l'histoire du drame romantique en France, surtout du drame de Victor Hugo; sans insister sur les réminiscences françaises que l'on peut relever dans *Cromwell*, l'auteur d'*Hernani* et de *Ruy-Blas* ne crée pas de toutes pièces un genre nouveau, en dehors de la tragédie classique, mais plutôt il fond dans un même genre la tragédie et la comédie classique, la tragédie de Corneille et celle de Racine, même celle de Voltaire, la comédie de Scarron et celle de Molière, même celle de Regnard. Quant à Shakespeare, plus invoqué qu'imité, pas plus que Goethe et Byron il n'a empêché notre romantisme d'être surtout français.

En quoi donc consiste cette influence de l'étranger que nous avons admise tout à l'heure? En ceci que les réformateurs romantiques, tout en suivant la tradition française, trouvaient à l'étranger des termes de comparaison et des arguments. A chacune de

leurs audaces, ils pouvaient invoquer des exemples, se rassurer eux-mêmes et rassurer leur public. Au début, ils croyaient bien détruire des genres épuisés, et ils ne s'apercevaient pas qu'ils s'attaquaient à des choses déjà mortes. Ils croyaient aussi ressentir une inspiration toute nouvelle, faire jaillir des sources inconnues, et en réalité, ils recevaient des souffles qui s'étaient levés depuis longtemps, ils retrempaient le sentiment et l'imagination dans des eaux où bien d'autres avaient déjà puisé. Lorsque les poètes, les historiens, les philosophes étrangers furent enfin traduits, il y avait longtemps que le romantisme avait dégagé ses formules, créé ses œuvres maîtresses, qu'il avait rassemblé des forces tirées de la tradition nationale; les imitations de l'Allemagne et de l'Angleterre ne furent que des accidents ou des détails.

En recherchant ainsi les origines du romantisme français et en les trouvant, je crois, dans notre pays, je n'ai nullement songé à faire du paradoxe et à reprendre, par exemple, cette thèse ingénieuse du « romantisme des classiques » qui fut produite il y a quelques années[1]. Le romantisme n'est pas le classicisme; c'en est même tout le contraire; mais c'est de la destruction lente du classicisme que le romantisme est sorti, en employant pour de nouveaux usages les éléments peu à peu désagrégés, mais non dénaturés. La nature a procédé en ceci comme en tout : avec ce qui mourait, elle a préparé ce qui devait continuer la vie. Peu à peu elle a repris au

1. M. Emile Deschanel, *le Romantisme des classiques*, 6 vol., 1883-1888.

classicisme, dont le principe de vie s'épuisait, ces éléments, toujours les mêmes, qui sont la matière constante de la littérature, pour en faire sortir le romantisme. Nous savons à cette heure que pas plus que le classicisme, le romantisme n'était éternel, qu'il devait même être moins viable et moins fécond, naître, grandir et décroître pour céder la place à une école nouvelle, formée des mêmes éléments diversement associés. Il en sera toujours ainsi, tant qu'il y aura des hommes occupés à représenter la vie par la littérature et l'art; c'est une loi de la nature, la plus constante, celle de la continuité de la vie par la mort. Ainsi, de la tradition naît le progrès et ces deux termes, si souvent opposés, expriment une même vérité, c'est que rien ne naît de rien et que rien n'est éternel.

Il n'y a pas à regretter pour l'honneur du romantisme, que sa part de création n'ait pas été plus grande; grâce à la poésie lyrique, à l'histoire et au roman, il soutient la comparaison avec toutes les écoles qui l'ont précédé. Quant à l'influence allemande et anglaise, disons sans chauvinisme que, seuls, les peuples épuisés opèrent leurs révolutions avec l'aide de l'étranger. Tant qu'ils ont une vitalité suffisante, ils font leurs affaires eux-mêmes; ils peuvent profiter d'un exemple donné hors de leurs frontières, mais non pas subir une intrusion. L'exemple de la Renaissance et de sa facile victoire sur la littérature du moyen âge n'est pas pour démentir cette observation. Gallo-Romains, nous retrouvions notre patrimoine en recevant d'Italie, au XVIe siècle, le dépôt longtemps perdu de la littérature et de l'art antique; à la fin du

XVIIIe siècle, nous n'avions qu'à nous continuer pour nous renouveler.

Le cours de cette année aura pour principal objet de réunir les preuves de ce que j'ai avancé aujourd'hui. Je m'efforcerai donc de noter dans chaque écrivain ce qu'il doit à la tradition et ce qu'il a réalisé d'original. Je crois que l'histoire du romantisme peut y gagner en vérité; je souhaite, messieurs, qu'elle n'y perde pas en intérêt.

Décembre 1892.

L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

ET

LES ANCIENNES ACADÉMIES [1]

Mieux partagée, sous ce rapport, que les autres classes de l'Institut et grâce à son secrétaire perpétuel, M. le comte Henri Delaborde, l'Académie des beaux-arts a désormais son histoire complète, depuis sa fondation, en 1795, jusqu'à nos jours. Pour l'Académie française, il n'existe qu'une histoire fragmentaire, due à plusieurs auteurs, par suite de valeur fort inégale dans ses diverses parties; une esquisse de son histoire générale, due à M. Paul Mesnard, s'arrête à la fin de la Restauration. Il en est de même de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, de l'Académie des sciences et de l'Académie des sciences morales et politiques : pour plusieurs périodes, elles ont trouvé de bons historiens; pour l'ensemble, elles n'ont que des recueils de notices individuelles; aucun ouvrage ne permet d'embrasser la suite de leur

1. *L'Académie des beaux-arts, depuis la fondation de l'Institut de France*, par le comte Henri Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts, 1891.

existence et d'apprécier au total les services qu'elles ont rendus.

Si l'Académie des beaux-arts fait exception, c'est peut-être qu'elle en avait plus de besoin que les autres, et je ne serais pas étonné que la notion nette de cette nécessité fût l'un des motifs qui ont décidé son secrétaire perpétuel à entreprendre un pareil travail. Il existe, en effet, à l'état vague, parmi les artistes et le public, nombre d'idées fausses sur le rôle de cette Académie; on se méprend sur ce qu'elle a fait ou voulu faire; on ignore de quelle manière elle a été constituée et en vue de quel but, comment elle a pris conscience d'elle-même et par quelles périodes de formation elle est devenue ce qu'elle est, car elle n'a trouvé du premier coup ni sa personnalité, ni sa forme, ni même son nom.

A toutes ces questions soulevées par son sujet, le comte H. Delaborde répond avec une exactitude de renseignements et une justesse d'idées, qui sont ses qualités constantes comme historien de l'art, mais aussi avec une autorité et une compétence qui n'appartiennent qu'à lui en cette matière. Voilà vingt-quatre ans qu'il est membre de l'Académie; artiste et administrateur, il a connu et fréquenté tous ceux qui l'ont composée depuis trois quarts de siècle; il a vu de ses yeux les diverses phases par lesquelles elle a passé, à travers quatre ou cinq régimes politiques et autant de révolutions artistiques. Fidèle aux admirations de sa jeunesse, mais esprit libre et souple, le respect du passé n'altère pas chez lui l'intelligence du présent; non seulement il n'a aucune mauvaise humeur contre son temps, mais il le juge

avec une sympathie bien rare chez ceux qui doivent leurs premiers enthousiasmes à une époque déjà lointaine. Enfin, ses fonctions de secrétaire perpétuel ont fait de lui, depuis dix-huit ans, l'âme de sa compagnie. Dans une piquante étude sur l'Académie française [1], Sainte-Beuve se demandait ce qu'est un secrétaire perpétuel, lorsqu'il a l'esprit de son office et qu'il en remplit toutes les conditions. Il indiquait l'autorité particulière que donnent la continuité de cet office à celui qui en est revêtu, sa science des questions qui intéressent l'Académie et les facilités qui s'offrent à lui pour incliner les suffrages dans le sens qui lui paraît le meilleur; il le montrait dirigeant les discussions à son gré, dépositaire de la tradition, pouvant la rappeler ou l'oublier, rédacteur des procès-verbaux, organe de la compagnie dans les cérémonies publiques, ayant un salon qui est celui de l'Académie elle-même et où les choix se préparent. Il concluait : « Pour peu que le secrétaire perpétuel ait de tact, de connaissance du monde et d'urbanité, il imprime insensiblement à tout ce cercle poli un mouvement dont il est l'âme ». Enlevez de ce portrait idéal quelques touches malicieuses, qui, dans la pensée de Sainte-Beuve, s'adressaient à un modèle déterminé, à Villemain, mais qui ne sauraient convenir, même très atténuées, à un homme qui est la droiture même, et il s'appliquera avec une exacte justesse au secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts.

Expérience et caractère, carrière et fonctions, le

1. *Nouveaux lundis*, t. XII, 1867.

comte H. Delaborde réunissait donc un ensemble de conditions assez rare pour écrire une bonne histoire de cette Académie. Documents d'archives, tradition orale, connaissance personnelle des hommes et des choses, talent d'écrivain fait de méthode, de simplicité et de clarté, équité de jugement particulièrement difficile et méritoire dans un sujet qui rappelle beaucoup de controverses et agite des questions encore brûlantes, l'auteur fait tout concourir à l'exactitude générale du tableau. Aussi son livre est-il excellent. Enfin, il donne beaucoup plus qu'il ne promet. Ce n'est pas seulement l'histoire complète de l'Académie des beaux-arts; c'est aussi, dans une large mesure, celle de l'École des beaux-arts et de l'Académie de France à Rome; c'est, enfin, une suite de portraits pénétrants et sobres de tous les artistes qui ont dû à leur illustration ou aux circonstances une place particulièrement considérable dans la compagnie.

Je voudrais, à propos de ce livre, examiner quelques-unes des questions qu'il soulève et dont plusieurs sont d'un intérêt toujours présent. Je voudrais aussi, en m'appuyant sur d'autres auteurs qui, directement ou indirectement, ont traité de l'Académie des beaux-arts, préciser quelques faits et quelques idées sur lesquels le comte H. Delaborde n'avait pas à insister, comme étrangers à l'objet propre de son travail, mais qui me semblent utiles à mettre en lumière, si l'on veut savoir par quelle succession et quels changements cette Académie est sortie d'éléments divers entre eux et surtout fort différents de ce qu'elle devait être elle-même. Cette enquête sur le passé n'est pas inutile à la juste notion du présent.

I

Trois de nos cinq Académies actuelles se rattachent directement à celles de l'ancien régime. L'organisation primitive de l'Institut, en 1795, tendait à les en séparer le plus possible, mais les réorganisations de 1803 et de 1815 les en ont sensiblement rapprochés. Elles se recrutent de la même manière et poursuivent les mêmes travaux que leurs devancières; malgré le lien qui les unit entre elles et qui est l'idée mère de l'Institut, chacune d'elles jouit d'une autonomie suffisante et reproduit, dans le présent, une image fidèle du passé. L'Académie des sciences morales et politiques et l'Académie des beaux-arts font exception à la règle; la première parce qu'elle ne date que de 1795 et de 1832; la seconde, parce qu'elle diffère complètement, comme organisation et comme objet, des deux Académies, l'une de peinture et de sculpture, l'autre d'architecture, qui furent supprimées en 1793.

La première de ces deux Académies, et la plus considérable, celle de peinture et de sculpture, a trouvé dans Vitet un bon historien de son organisation et de ses travaux [1]. Je rappelle brièvement les faits essentiels qu'il sut, le premier, dégager d'une tradition fort confuse. Jusqu'en 1648, peintres et sculpteurs se partageaient en deux classes très différentes et depuis longtemps divisées par une rivalité qui, à cette date, était arrivée à l'état aigu. Il y avait

1. *L'Académie royale de peinture et de sculpture*, 1861.

d'abord les *maîtres jurés*, organisés comme toutes les corporations de l'ancien régime, c'est-à-dire recrutés par l'apprentissage et le compagnonnage, et exerçant en théorie un monopole exclusif sur l'art comme sur le métier, quoique simples ouvriers pour la plupart et plutôt marbriers ou peintres en bâtiments qu'artistes sculpteurs ou peintres. Il y avait ensuite les *brevetaires*, c'est-à-dire les artistes pourvus par brevet du titre de sculpteurs ou peintres du roi, de la reine ou des princes, et, à ce titre, pouvant exercer leur art à titre privilégié, en dehors des maîtres et de leurs monopoles. Il y avait enfin, en dehors de ces deux classes, les artistes qui n'étaient ni maîtres ni brevetaires, et qui se trouvaient, en quelque sorte, sans reconnaissance légale.

Après une longue suite d'hostilités réciproques entre maîtres et brevetaires, ceux-ci avaient imaginé, sur les conseils de l'un des leurs, l'illustre Lebrun, et avec l'appui d'un conseiller d'État ami de l'art, M. de Charmois, de se constituer en une Académie, qui aurait le triple but d'appeler à elle tous les vrais artistes, d'en faire un corps reconnu par l'autorité publique, et, par là, de leur assurer l'exercice de leur art, au même titre que les maîtres, enfin, d'ouvrir une école où seraient enseignés la pratique et les principes de cet art [1]. Officiellement fondée sur ces bases par lettres patentes, l'Académie royale de

1. Voir, sur l'enseignement des arts du dessin dans l'ancienne France, l'*Étude sur le caractère de l'enseignement de l'art français aux différentes époques de son histoire*, en tête de *l'École royale des élèves protégés*, 1874, par M. L. Courajod, et le *Traité de l'administration des beaux-arts*, 1885, par MM. P. Dupré et G. Ollendorff.

peinture et de sculpture pouvait admettre en nombre illimité « tous peintres et sculpteurs, tant Français qu'étrangers ». Douze « anciens » choisirent quatorze « primitifs », et ces vingt-six fondateurs appelèrent à eux, par voie d'élection, tous ceux de leurs confrères qu'ils en jugèrent dignes. Longtemps combattue par la maîtrise avec acharnement, et enfin victorieuse, l'Académie se développa et dura, d'après cette conception, jusqu'à la fin de l'ancien régime. Elle se divisait en deux catégories, les titulaires et les agréés. Pour être agréé, il fallait faire accepter par l'Académie un ouvrage de peinture ou de sculpture, dit « morceau d'agrément »; dès lors, on n'avait pas encore le droit d'assister anx séances, mais on jouissait, comme les titulaires, et à l'exception de tous autres, du privilège d'exposer ses œuvres au Salon. Pour devenir titulaire, l'agréé devait, dans un délai de trois ans, présenter un « morceau de réception ». Trente-huit officiers administraient l'Académie et enseignaient en son nom, savoir un directeur, un chancelier, quatre recteurs, deux adjoints à recteur, douze professeurs de peinture et de sculpture, enseignant chacun pendant un mois, six adjoints à professeurs, un professeur de géométrie et de perspective, un professeur d'anatomie, huit conseillers, un trésorier et un secrétaire. Illimité en principe, le nombre des académiciens variait de 120 à 130 [1].

1. L'Académie d'architecture, fondée en 1671, remaniée en 1717, 1728, 1756 et 1775, était organisée d'une manière toute différente. Elle comprenait 24 membres, divisés en deux classes et nommés par le roi sur une liste de trois membres dressée

Cette institution et ses résultats ont été diversement appréciés par deux des historiens les plus compétents qu'ait eus l'art de l'ancienne France, L. Vitet, que je viens de citer, et le marquis Léon de Laborde [1]. Celui-ci estimant, avec raison, que l'art pur et l'art industriel ne prospèrent qu'à la condition d'être étroitement unis, s'élève vivement contre la scission que la création de l'Académie provoquait entre les artistes et les artisans. « Un gouvernement fort, dit-il, aurait reconstitué la corporation des peintres ; Anne d'Autriche, conduite par Mazarin, qui connaissait mieux l'organisation des Académies de Rome et de Florence que l'esprit des corporations françaises, se décida pour la création de l'Académie. » Il regrette d'autant plus le coup porté à cette corporation, qu'elle avait « conservé la bonne habitude d'animer d'un même esprit de dévouement aux arts les artistes d'un talent supérieur et les ouvriers les plus ordinaires » ; il estime que si l'Académie « avait dans son sein des artistes supérieurs, il s'en rencontrait dans la corporation d'aussi distingués ». Vitet lui a déjà répondu : « Nous aussi, nous sommes partisans de l'union de l'art et de l'industrie ; nous l'ai-

par l'Académie ; ils étaient d'abord admis dans la seconde classe et pouvaient ensuite passer dans la première. En 1775, le nombre des membres fut porté à 32, avec 16 associés libres et 12 correspondants et associés étrangers. L'Académie avait pour directeur le premier architecte du roi et pour président le surintendant des bâtiments, qui nommait le secrétaire perpétuel. Comme l'Académie de peinture et de sculpture, l'Académie d'architecture donnait un enseignement public. Voir, sur cette Académie, l'article qui lui est consacré dans le *Dictionnaire de l'Académie des beaux-arts*, t. I, 1858.

1. *De l'union des arts et de l'industrie*, 1856.

mons, nous la souhaitons, à la condition, cependant, que ce soit l'art qui commande et l'industrie qui obéisse ». Or, en demandant pour les artistes la protection de l'État, Lebrun et ses amis n'avaient d'autre but que de mettre fin aux tracasseries incessantes des artisans. Ce n'était pas l'indifférence des rois qui avait ruiné peu à peu l'importance des corporations, si puissantes et si fécondes au moyen âge, mais la marche du temps et la constitution d'une société nouvelle sur des principes différents de ceux du passé; elles languissaient et voyaient leurs privilèges de plus en plus contestés et diminués jusqu'à ce qu'elles fussent supprimées elles-mêmes avec l'ancien régime. Dire que les artistes distingués étaient aussi nombreux dans la maîtrise que parmi les fondateurs de l'Académie, c'est beaucoup s'avancer : ces fondateurs réunissent les noms les plus marquants de l'art français à cette époque, tandis que les maîtres n'ont pour eux que des noms obscurs, à l'exception du seul Mignard, qui dirige leur opposition contre l'Académie, moins par conviction des services rendus par la maîtrise que par animosité personnelle contre Lebrun auquel il ne voulait pas permettre d'établir sa suprématie sur ses artistes.

Depuis cent cinquante ans la maîtrise n'était plus en état de suffire au progrès, ou, si l'on veut, à l'évolution artistique de notre pays; ils étaient bien morts, les maîtres et les compagnons qui avaient construit et décoré les cathédrales, les châteaux et les logis du moyen âge. Déshabitués peu à peu de l'invention par la sécurité même de leurs privilèges, relégués au second plan par la Renaissance, qui

cherchait en dehors d'eux ses principes et ses modèles, les maîtres étaient tombés dans le métier; depuis plus de cent ans, la plupart des noms qui marquaient dans l'art leur étaient étrangers. Si, au milieu du XVII[e] siècle, la séparation définitive des artistes et des artisans s'est brusquement opérée par la constitution de l'Académie, c'est que cette séparation était devenue nécessaire par la prétention affichée des maîtres de se subordonner les artistes ou de leur contester le droit à l'existence. Dans les conditions nouvelles qui lui étaient faites par son affranchissement de la maîtrise, l'art allait se développer pendant un siècle et demi avec une richesse qui ne laisse place à aucun regret. Bon gré mal gré, les maîtres durent sinon se soumettre à l'autorité des académiciens — tous les artistes dignes de ce nom ayant obtenu, jusqu'à la suppression des anciennes académies, leur admission dans celle de peinture et de sculpture, — du moins à leur inspiration. C'est bien après la Révolution, vers 1840, que, par le fait de nouvelles conditions économiques, l'art industriel est allé en s'appauvrissant de plus en plus. On s'efforce aujourd'hui de le ranimer, mais ce n'est pas en revenant au système des corporations, regretté par L. de Laborde, que l'on y réussirait.

II

Constituée comme on vient de le voir, l'Académie royale de peinture et de sculpture se développa rapidement et put atteindre, malgré plusieurs retours

offensifs de la maîtrise, le but qu'elle s'était proposé : assurer à ses adhérents le libre exercice de leur art et distribuer un enseignement utile. Dès lors, les artistes prennent dans la société la même importance que les écrivains; estimés et honorés comme eux, ils sentent la dignité de leur profession et reçoivent dans la hiérarchie sociale, entre la noblesse et la bourgeoisie, une place qu'ils ne perdront plus. L'école ouverte par l'Académie crée, selon la juste expression de Vitet, « ce fonds de solide enseignement, de traditions et de pratique qui constitue une école »; enseignement large et souple, parce qu'il est donné à tour de rôle par des maîtres très différents les uns des autres. L'Académie elle-même, toujours ouverte à ceux qui méritent le titre d'artistes, non seulement n'écarte aucun talent, mais n'impose à aucun une attente trop prolongée. Cet enseignement se complète par la création, en 1666, de l'École de Rome, ouverte à un certain nombre de jeunes gens, peintres, sculpteurs et architectes, que les deux Académies désignent au roi comme étant « en état de profiter en l'étude des arts en Italie [1] ». Vraie famille qui groupe tous les artistes, l'Académie les présente et les fait connaître au public par ces expositions régulières où elle réunit les travaux de ses membres, à partir de 1670, sous le nom de Salons.

Les choses allèrent ainsi jusqu'à la Révolution, pour le plus grand bien de l'art et des artistes; entre

1. En 1766, fut fondée, par le peintre Bachelier, l'école de dessin qui, bientôt mise sous le patronage de l'État, est devenue l'École des arts décoratifs.

les diverses institutions de l'ancienne France, il n'y en avait pas de plus utile ni surtout de plus libérale que l'Académie. Cependant, elle ne trouve pas grâce devant les destructeurs des anciennes académies. On accusait celles-ci d'être une forme de l'esprit aristocratique; ce qu'on vient de lire suffit à montrer l'injustice de ce reproche, en ce qui touche l'Académie de peinture et de sculpture. Mais le temps n'était pas aux distinctions et aux nuances; les révolutionnaires procédaient par séries et, voulant détruire tous les corps académiques, ils n'avaient pas le loisir d'examiner les titres de celui-ci. Il faisait un choix entre des postulants, il avait une hiérarchie, il représentait une élite de privilégiés; il devait donc disparaître et il disparut, en effet, après quelques timides tentatives pour affirmer ses droits à l'existence et désarmer l'esprit nouveau par des concessions. Une première loi décida que le Salon de 1791, au lieu d'être réservé aux seuls membres de l'Académie, s'ouvrirait « à tous les artistes français et étrangers »; une seconde, en date du 8 août 1793, supprima l'Académie de peinture et de sculpture, en même temps que toutes les autres académies.

Entre cette suppression et la fondation de l'Institut de France, s'écoule une période d'anarchie, pendant laquelle un des membres de l'ancienne Académie, acharné contre elle, grand artiste et révolutionnaire fougueux, mais esprit brouillon, caractère haineux et despotique, le peintre Louis David, s'efforce de constituer une société à sa dévotion. C'est d'abord, avant même la suppression officielle de l'Académie, une *Commune des arts*, qui devient bientôt la *Société*

populaire et républicaine des arts, sorte de club sans caractère officiel, qui ne fait guère que déclamer et rédiger des adresses violentes. La Convention le reçoit, se laisse haranguer par lui et lui répond dans le même style; mais elle a des devoirs plus absorbants et elle l'écoute d'une oreille distraite. David obtient, cependant, la formation d'un *Jury national des arts*, qui devra instituer des concours entre les artistes et distribuer des récompenses civiques. Estimant que « à une époque où les arts doivent se régénérer comme les mœurs, abandonner aux artistes seuls le jugement des productions du génie, ce serait les laisser dans l'ornière de la routine », il propose de leur adjoindre « l'homme doué d'un sens exquis sans culture, le philosophe, le poète, le savant ». Essai malheureux : un des jurés désignés, le mathématicien Hassenfratz, déclare qu'à son avis, « tous les objets de peinture peuvent être faits avec la règle et le compas »; un autre, Fleuriot, substitut de l'accusateur public, avoue que « quand il voit un tableau, son âme n'éprouve rien ».

La fondation de l'Institut, le 25 octobre 1795, mit fin à ces tentatives malheureuses [1]. On a tout dit sur la grande idée que réalisait l'œuvre nouvelle de la Convention. Aux anciennes académies, indépendantes les unes des autres et s'ignorant entre elles, l'Institut

1. Voir, pour l'organisation et les réorganisations successives de l'Institut, A. Potiquet, *l'Institut de France*, 1871, et surtout le recueil publié par M. L. Aucoc, *l'Institut de France, lois, statuts et règlements concernant les anciennes académies et l'Institut*, 1889. Une introduction, réimprimée chaque année en tête de l'Annuaire de l'Institut, résume brièvement son histoire.

substituait un corps unique, réunissant les représentants les plus distingués des sciences, des lettres et des arts, les obligeant au travail en commun, leur donnant le même titre et les décorant d'une égalité qui relevait le mérite de chacun par celui de tous. Point d'autres distinctions entre eux que leur répartition en trois classes, qui tendaient à reproduire les grandes divisions de la connaissance humaine. Les artistes étaient rangés dans la troisième, dite *de la littérature et des beaux-arts*, subdivisée elle-même en huit sections, composées chacune de six membres. Quatre de ces sections — peinture, sculpture, architecture, musique et déclamation — étant réservées aux artistes, ils avaient donc vingt-quatre places dans l'Institut.

Ce n'était pas assez, et leur réunion avec les érudits et les écrivains avait des inconvénients pour les uns aussi bien que pour les autres. Cette réunion était une conséquence du principe d'unité rigoureuse d'après lequel l'Institut était organisé : les élections aux places vacantes dans chaque classe devaient être faites par toutes les classes réunies, et les rapports adressés au gouvernement émanaient du corps tout entier. L'expérience ne tarda pas à montrer que cette unité absolue n'était pas réalisable : les travaux de l'Institut embrassaient, en effet, un champ trop vaste pour que chaque membre pût avoir la compétence nécessaire au recrutement et au travail communs. Il fallut bien donner à chaque classe quelque autonomie et quelque indépendance ; ce fut l'œuvre de la réorganisation du 23 janvier 1803, qui, selon l'expression de M. Jules Simon, fit de l'Institut « une répu-

blique fédérative au lieu d'une république une et indivisible [1] ».

Cette réorganisation lui donnait quatre classes, au lieu de trois, et la quatrième, celle des *beaux-arts*, était attribuée aux artistes, avec vingt-huit membres répartis en cinq sections, peinture, sculpture, architecture, musique et gravure. L'organisation de 1795 avait eu le résultat excellent de réunir des branches de l'art que les anciennes Académies séparaient — l'architecture, la peinture et la sculpture; — la réorganisation de 1803 supprimait une subdivision peu justifiée, celle de déclamation. Si l'acteur était admis à l'Institut, il était juste d'y admettre aussi le chanteur et l'instrumentiste; or on ne l'avait pas fait, et avec raison, car le but de l'institution était de réunir ceux qui font œuvre d'invention personnelle et non leurs interprètes. En revanche, une classe nouvelle était instituée, celle de gravure, le graveur pouvant être créateur, surtout le graveur en médailles. Désormais, chaque classe se recrutait elle-même, par le vote de ses seuls membres, et le travail commun des classes se trouvait réduit à ce qui était utile et possible.

Cette fois, la classe des beaux-arts avait tous ses éléments essentiels, et elle ne devait plus recevoir dans l'avenir que des modifications et des additions partielles. Déjà, en 1796, les concours pour le prix de Rome, suspendus pendant trois ans, avaient été rétablis et rendus au jugement de l'Institut. L'école, provisoirement maintenue, de l'ancienne Académie

1. *Une Académie sous le Directoire*, 1887.

royale rentrait sous la direction de la classe qui en désignait les professeurs parmi ses propres membres. Enfin, le 21 mars 1816, une ordonnance royale donnait à chaque classe le titre des anciennes Académies; la quatrième, qui s'appelait désormais Académie des beaux-arts, était composée de quarante membres et il était institué une nouvelle section de dix membres libres, « choisis parmi les hommes distingués soit par leur rang et leur goût, soit par leurs connaissances théoriques ou pratiques dans les beaux-arts, ou qui avaient publié sur ce sujet des écrits remarquables ».

III

L'Académie des beaux-arts se trouve désormais constituée sous sa forme définitive; elle l'a conservé sans autre modification, et les statuts de 1816 la régissent encore. On voit dès maintenant la profonde différence qui la sépare de l'ancienne Académie royale. Celle-ci avait un nombre de membres illimité et ne se composait que de peintres et de sculpteurs; la nouvelle, formée d'un nombre invariable d'académiciens, comprenait, en outre, des architectes, des graveurs et des musiciens. L'ancienne était, avant tout, une association ouverte à tous les artistes pour leur assurer le libre exercice de leur art; la nouvelle était un corps fermé, constitué par une élite restreinte d'artistes éprouvés, qui y trouvaient la récompense suprême de leur carrière. L'ancienne Académie avait la propriété exclusive du Salon; il va continuer de s'ouvrir à tous les artistes, et les académiciens

constitués en jury n'auront plus que le droit d'admission et de refus. Il n'y a même pas entre les deux institutions la ressemblance d'un même rôle d'enseignement : l'ancienne, en effet, avait une école où elle enseignait directement et qu'elle administrait sans intermédiaire; la nouvelle ne fera que surveiller l'École de Rome et présenter à la nomination de l'État le directeur et les professeurs d'une école des beaux-arts distincte de l'Institut.

L'historien de l'ancienne Académie, Vitet, prend texte de ces différences pour établir entre la première, « aristocratique seulement au sommet et presque démocratique à la base », et la nouvelle, purement aristocratique d'après lui, un parallèle tout au désavantage de celle-ci. « En restaurant l'édifice, dit-il, on n'en a conservé que la partie supérieure, et, ainsi établie, l'Académie nouvelle n'est pas directement en contact avec la masse des artistes. Elle n'a aucun moyen de grouper autour d'elle et de s'attacher par les liens de l'adoption tous ces jeunes talents qui naissent et grandissent chaque jour, et à qui l'avenir appartient. Au lieu de s'en former une famille, de leur faire aimer son drapeau en les mariant à sa fortune, de calmer leurs prétentions en les nourrissant d'espérances, elle les pousse, contre son gré sans doute, mais enfin elle les pousse, d'abord à l'indépendance, puis à l'hostilité, et bientôt on les voit se créer en dehors d'elle, peu importe comment, par l'exagération de leurs défauts aussi bien que de leurs qualités, une notabilité qu'il faudrait trop attendre en la cherchant par de meilleurs moyens. » Il est facile de répondre que l'organisation de l'an-

cienne Académie serait, en effet, préférable et aurait de meilleurs résultats, si l'organisation sociale de la France n'avait pas entièrement changé depuis la Révolution et si, par suite, des conditions toutes nouvelles ne s'imposaient pas aux artistes. D'un seul mot, l'ancienne Académie, dont la cause avait été, en son temps, celle de la liberté artistique, tirait le meilleur parti possible d'un régime d'autorité et de privilège, par une hiérarchie bien entendue; la nouvelle devait s'accommoder à un régime tout nouveau de liberté et d'égalité.

Il ne s'agissait pas, en effet, pour les fondateurs de l'Institut, de créer un corps qui exerçât un patronage et une direction sur les lettres, les sciences et les arts : écrivains, savants et artistes devaient travailler librement dans la concurrence et l'émulation; les résultats de leurs travaux étaient soumis au seul jugement du public, et s'ils venaient demander à l'Institut des encouragements ou des récompenses, c'était de leur plein gré. Il n'y avait donc pas lieu de les unir à l'Institut par un lien que la force des choses aurait bien vite rendu trop serré ou trop lâche, et dans les deux cas ce lien se serait dénoué tout seul. Il n'y avait pas surtout à les mettre en garde contre leurs défauts ni à leur indiquer les meilleurs moyens d'arriver à la réputation : chacun devait travailler bien ou mal, selon l'excellence ou la médiocrité de sa nature, et solliciter l'attention du souverain juge, le public, à ses risques et périls. Pourquoi, du reste, imaginer un pareil rôle pour la seule Académie des beaux-arts? Elle n'a pas plus à imposer son autorité et à imprimer sa marque en

matière d'art que l'Académie française dans la littérature, l'Académie des inscriptions dans l'érudition, l'Académie des sciences dans la science, l'Académie des sciences morales dans la philosophie et la législation. Ne regrettons pas une conception d'un autre temps et de vieux procédés d'organisation sociale, incompatibles avec la justice et la liberté [1]. L'Académie des beaux-arts, comme toutes les classes de l'Institut, n'a qu'un but : offrir aux hommes de talent la consécration de leur mérite, constituer ainsi un foyer de lumières et de travail commun, seconder l'État, dans la mesure où il le demande, pour la direction ou la surveillance de ses écoles. Que, par le mérite et l'illustration de ceux qui la composent, elle exerce une action sur le goût public, qu'elle fournisse des modèles aux artistes, c'est surtout œuvre individuelle pour chacun de ses membres ; mais on ne saurait plus soutenir la nécessité d'un art académique et de l'absorption de tous les artistes dignes de ce nom par un corps officiel, sans dénaturer par cela même la notion des Académies et compromettre leur existence [2].

1. Il importe de remarquer que Vitet publiait son livre en 1861, c'est-à-dire deux ans avant la séparation complète de l'Académie et de l'École des beaux-arts, dont il va être parlé tout à l'heure, et que son argumentation reposait, en grande partie, sur l'union de l'École et de l'Académie. Il proposait l'institution d'une « classe d'agrégés ou d'auditeurs, placés entre l'École et l'Académie et appartenant à l'une et à l'autre ». La réforme de 1863 a rendu cette proposition sans objet. Vitet fut de ceux qui protestèrent le plus vivement contre cette réforme, excessive, en effet, sur plusieurs points. Voir son article sur *l'Enseignement des arts du dessin en France*, dans la *Revue des Deux Mondes* du 1er novembre 1864.

2. Une tentative demeurée sans effet, mais fort instructive

L'Académie des beaux-arts, les artistes et l'État sont à cette heure aussi éloignés que possible de la conception regrettée par Vitet, mais ils n'y sont pas venus du premier coup, pas plus en 1816 qu'en 1795. Il a fallu d'assez longs tâtonnements pour préciser le vrai rôle de l'Académie moderne, et si dans notre siècle elle a trouvé de nombreux détracteurs, c'est en grande partie parce qu'elle recevait de l'État ou s'efforçait elle-même de retenir des attributions qui non seulement n'avaient plus raison d'être, mais encore mettaient des entraves gênantes au libre exercice de l'art.

IV

Nous avons vu qu'un des principaux privilèges de l'ancienne Académie était celui d'exposer au Salon les œuvres de ses seuls membres, et que la Révolution

et trop peu connue, fait clairement ressortir le caractère libéral de la nouvelle Académie par rapport à sa devancière, et montre bien que les partisans de l'ancien régime ne s'y méprenaient pas. Pendant la première Restauration, une ordonnance royale du 5 mars 1815, rendue sur la proposition de l'abbé de Montesquiou, ministre de l'Intérieur, supprimait la quatrième classe de l'Institut, et rétablissait les anciennes Académies de peinture et de sculpture, d'une part, et d'architecture de l'autre, avec leurs règlements respectifs. Cette ordonnance resta sans effet : elle ne fut ni insérée au *Bulletin des lois*, ni notifiée à l'Institut, car le 20 mars de la même année, Napoléon rentrait de l'île d'Elbe, et, le 25, Carnot, ministre de l'Intérieur, écrivait au président de l'Institut qu'elle devait « être considérée comme non avenue ». La question semble avoir été reprise, en 1816, lors de la seconde Restauration, mais on sait qu'elle n'aboutit pas et que la classe des Beaux-Arts fut une des nouvelles Académies de l'Institut reconstitué.

l'en avait dépossédée au profit de tous les artistes. Le droit d'admission était conféré à un jury choisi dans la *Commune des arts*, puis dans la société qui lui succéda. L'empire institua un nouveau jury, composé du directeur des musées, de deux amateurs et de trois artistes; la Restauration conserva ce jury; la monarchie de Juillet lui substitua l'Académie des beaux-arts tout entière.

C'était pour celle-ci une mission difficile et un honneur dangereux. A ce moment, en effet, l'art français était divisé par des querelles violentes. L'école romantique affirmait par des chefs-d'œuvre son droit à l'existence, et l'école classique le lui contestait avec cette âpreté particulière qui distingue les querelles artistiques, où les intérêts individuels se mêlent étroitement aux questions de doctrine. Or l'Académie appartenait entièrement aux classiques, et elle luttait de tout son pouvoir pour la défense de ce qu'elle croyait être la vérité artistique, en fermant le Salon aux œuvres qui traduisaient la doctrine contraire et en leur refusant les récompenses qui, pour le public et l'État, consacraient la valeur des artistes. A un autre point de vue, croyant toujours à l'excellence d'un genre illustré jadis par Poussin, mais peu à peu dévié et devenu de plus en plus artificiel, le paysage historique, elle témoignait une égale répugnance pour la nouvelle école de paysagistes, qui prétendaient étudier la nature directement, sans arrangement ni artifice d'aucune sorte, et elle la traitait comme l'école romantique.

M. le comte Delaborde, tout en reconnaissant que

plusieurs des exclusions prononcées par elle furent regrettables, plaide les circonstances atténuantes avec beaucoup de conviction. On ne saurait pourtant accepter ses conclusions sans réserves et admettre avec lui que l'Académie d'alors ait toujours rempli pour le mieux le mandat qu'elle avait reçu. Était-on bien venu, dit-il, à récuser des juges aussi expérimentés, aussi illustres et aussi indépendants? Pouvait-on demander à ces juges, une fois investis, d'accepter indifféremment « ce qui pouvait à leurs yeux élever ou abaisser le niveau de l'art contemporain ou tout au moins celui des œuvres qu'il s'agissait de donner en spectacle au public »? Il conclut que « les Salons, tels que l'Académie et le public lui-même les comprenaient il y a un demi-siècle, ne devaient pas être accessibles à la fois aux maîtres et aux apprentis », et que ce n'était pas pour un tableau ou une statue un titre d'admission suffisant que de renfermer quelques indices de talent ou d'originalité. Il est facile de répondre d'abord que, si expérimentés et si illustres que fussent les membres du jury académique, ils ne pouvaient pas être indépendants : ils se trouvaient, en effet, juges et parties dans leur propre cause ; ils se considéraient comme chargés de faire triompher une certaine doctrine, une certaine conception de l'art, et, fatalement, tout ce qui différait de cette doctrine et de cette conception devait leur sembler mauvais ; à leurs yeux, élever ou abaisser le niveau de l'art, c'était se rapprocher ou s'écarter de leur propre idéal. Enfin, l'institution des Salons répondait moins pour eux à la nécessité de présenter chaque année au public

tout ce que l'art français avait produit d'intéressant, d'appeler l'attention sur les jeunes talents, de susciter les controverses artistiques, de donner à l'originalité, même contestable, toutes facilités pour se produire, qu'à celle de maintenir pour les artistes et le public la recherche et le besoin des qualités estimables, mais insuffisantes, qui constituent la correction et l'esprit classique. Quant à excuser certaines exclusions en les attribuant « tout uniment à la fatigue que finissent par ressentir, à un moment donné, des regards devant lesquels ont passé sans relâche des centaines et des centaines de tableaux », l'explication serait acceptable si, trop souvent, ces exclusions n'avaient pas frappé des œuvres connues, annoncées, signées de noms déjà célèbres, et qui, loin de passer inaperçues, soulevaient au contraire une attention particulière. La Révolution de 1848 supprima le jury purement académique; ne le regrettons ni pour le public, ni pour l'Académie. Je n'ai pas à rechercher ici dans quelle mesure les nombreuses et diverses organisations du jury et du Salon qui ont prévalu de 1843 jusqu'au temps présent ont servi les intérêts de l'art et des artistes ; il suffit de dire qu'un jury est d'autant meilleur que l'élément académique y est plus largement représenté, et d'autant plus exposé à de justes critiques que cet élément y est plus exclusif. M. le comte Delaborde estime que la suppression du jury purement académique « était une innovation radicalement contraire aux intentions qu'avaient eues les fondateurs de l'Institut en attribuant aux membres de ce grand corps une autorité permanente et décisive dans

toutes les questions intéressant les arts, les sciences ou les lettres ». Je ne crois pas que la Convention ait voulu établir une autorité aussi despotique sur un ordre de choses dont la liberté est le premier besoin; mais si tel avait été son projet, il est heureux que l'idée primitive ait été peu à peu atténuée et corrigée.

Une autre attribution de l'Académie des beaux-arts, recueillie par elle dès la création de l'Institut, dans l'héritage de l'ancienne Académie, fortifiée et complétée par les réorganisations de 1803 et de 1816, c'était l'autorité absolue qu'elle exerçait directement ou par délégation sur l'École des beaux-arts et sur l'Académie de France à Rome. Aux termes de l'ordonnance de 1819 portant règlement de l'École des beaux-arts, les professeurs — membres de l'Académie, sauf exceptions très rares — se recrutaient par voie de cooptation, nommaient un conseil exécutif chargé d'examiner toutes les questions relatives à l'administration et choisissaient un président administrateur de l'École. S'il est excessif de dire que, sous ce régime, l'Académie et l'École ne faisaient qu'un, il est certain qu'en fait l'École n'était « qu'une succursale ou, pour mieux dire, qu'un organe de l'Académie elle-même[1] ». Sur l'Académie de France à Rome, l'autorité de l'Académie des beaux-arts était encore plus complète. Chargée d'établir le programme et de rendre le jugement du concours qui en ouvrait l'accès aux seuls élèves de l'École des beaux-arts, elle désignait au choix du ministre l'artiste chargé de la diriger; elle

1. Dupré et Ollendorff, *Traité de l'administration des beaux-arts.*

déterminait le règlement de la villa Médicis; elle en surveillait l'exécution par les soins du directeur, à qui elle transmettait directement ses instructions et qui correspondait de même avec elle, sans aucun droit de contrôle pour l'administration centrale des beaux-arts.

Celle-ci s'était résignée longtemps au rôle passif que lui créait cet état de choses, par une exception unique, ou à peu près, dans l'organisation de la France depuis 1789. Tandis que, dans tous les autres services publics, surtout dans ceux de l'enseignement, l'État exerçait en tout son action directe, pour les beaux-arts il laissait faire, non seulement l'Académie, mais les départements et les villes, se bornant à un rôle de protection et de subvention, sans même se réserver une surveillance qui eût été non seulement son droit, mais son devoir. Après une longue indifférence, et sans que rien fît prévoir de sa part l'intention d'en sortir, tout à coup, par un véritable coup de théâtre, il reprenait à l'Académie des beaux-arts l'entière et paisible autorité qu'il lui avait livrée sur l'École des beaux-arts et l'Académie de France à Rome. Aux termes d'un décret du 13 novembre 1863, désormais le directeur et les professeurs de l'École des beaux-arts étaient nommés par le ministre sur la proposition d'un Conseil supérieur d'enseignement institué près d'elle et choisi par lui; le concours pour l'Académie de France à Rome était ouvert à tous les Français, élèves de l'École des beaux-arts ou formés en dehors d'elle; et il était jugé par un jury d'État, tiré au sort sur une liste dressée par le Conseil supérieur d'enseignement.

L'Académie des beaux-arts protesta vivement contre un ensemble de mesures qui diminuaient, dans une si large proportion, son influence et son autorité. Elle épuisa tous les moyens d'exciter l'opinion artistique en sa faveur et de faire revenir le pouvoir sur ses décisions, depuis la voie gracieuse jusqu'au recours devant le Conseil d'État. Ces efforts furent en pure perte et, jusqu'à la fin de l'Empire, le décret du 13 novembre demeura en vigueur.

Les motifs de cette résolution soudaine de la part de l'État étaient de diverse nature, comme aussi les mesures prises étaient d'inégale valeur. Que l'État, ayant toutes les responsabilités, surtout sous un gouvernement personnel, voulût avoir aussi les moyens de les exercer, on ne saurait ni s'en étonner ni s'en indigner et, au lieu de réclamer par voie légale contre ce qu'elle appelait un excès de pouvoir, l'Académie n'avait qu'à s'incliner devant le principe du décret, en se bornant à faire ressortir ce que l'exclusion complète dont elle était l'objet avait d'injurieux pour elle, qui n'avait point démérité de la confiance de l'État, et de nuisible au bien des études, qui se trouvaient ainsi privées de la compétence et du zèle avec lesquels l'élite des artistes français les avait si longtemps dirigées. Cette attitude aurait mieux servi sa cause et, sans doute, abrégé la longue période durant laquelle il lui fallut attendre une réparation. D'autant plus qu'en agissant de la sorte le gouvernement était allé beaucoup plus loin qu'il n'aurait dû et sans doute qu'il ne pensait, sous l'influence de conseillers trop écoutés et qu'animait autant, comme Viollet-le-Duc, une hostilité peu justifiée contre l'Académie et le

désir de faire triompher des idées très personnelles et très contestables, que le souci de rendre l'enseignement de l'art plus libéral et plus fort. C'est seulement après la chute de l'Empire, que, par un décret du 13 novembre 1871, l'Académie des beaux-arts reprit une part de ce qui lui avait été enlevé, c'est-à-dire le jugement des concours de Rome et la direction de la villa Médicis. Quant à l'École des beaux-arts, elle demeura sous le régime du décret de 1863.

L'historien de l'Académie trouve la réparation insuffisante; il regrette qu'elle n'ait pas été rétablie dans la plénitude de ses attributions. Il lui était difficile, en effet, de penser autrement et d'accepter comme juste une diminution aussi grave dans les « justes privilèges » d'un corps dont l'action lui semble avoir été salutaire en tout temps, et qu'il tient dans une estime d'autant plus grande qu'il vient d'en étudier l'action avec plus de détail, en y trouvant la preuve journalière des services rendus. Il a raison en se plaçant au point de vue purement académique, mais, pour qui pèse aussi les motifs sous l'action desquels agissait l'État, il n'est pas possible de condamner en bloc les mesures de 1863. En abandonnant pendant plus d'un demi-siècle aux mains d'un corps sur lequel il n'avait, pour ainsi dire, aucune autorité, la direction exclusive de l'enseignement des beaux-arts, l'État français était en contradiction avec ses principes constants. Qu'il demandât les avis et le concours de l'Académie, qu'il lui assurât une part d'influence dans la rédaction des programmes et la direction des études, rien de plus justifié ni de plus nécessaire. En y renonçant tout à

coup, non seulement il avait fait une injure gratuite à l'Académie, mais il s'était affaibli lui-même. Il était donc juste qu'une réparation intervînt et qu'elle fût inspirée par un égal souci de ce que doit faire l'État et de ce que doit être l'Académie. Si cette réparation avait rétabli purement et simplement ce qui existait avant 1863, elle aurait dépassé le but et, certainement, devant une opinion plus éclairée, une presse plus libre et un parlement investi du droit de discussion complète, cet état de choses n'aurait pas duré. En effet, pour reprendre un mot du comte Delaborde, il eût constitué non seulement un « privilège », mais un abandon des droits de l'État, à une époque où le désir du relèvement national et le développement de toutes nos forces, sans parler de l'opinion artistique de plus en plus émancipée et exigeante, soumettait toutes les institutions à une enquête souveraine [1]. Dire à ce sujet, que la suprématie dirigeante de l'Académie répondait à la pensée des fondateurs de l'Institut, c'est se méprendre ; j'ai essayé de définir plus haut cette pensée et je n'y reviens pas. Il me suffit d'ajouter que si, depuis 1789, l'État avait remis l'enseignement des beaux-arts en d'autres mains que les

1. Il est à remarquer que, pendant la Révolution, au moment où l'existence de l'ancienne Académie était mise en discussion et où ses amis s'efforçaient de désarmer ses adversaires en lui conseillant de prendre elle-même l'initiative des réformes, un futur secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, excellent historien de l'art français, Quatremère de Quincy, demandait aux académiciens de renoncer à la confusion de l'Académie et de l'École, qui, entre autres inconvénients, avait à ses yeux celui de constituer les mêmes artistes professeurs et juges de leurs élèves, pouvoir exorbitant, qui compromettait la liberté de l'art. Voir ses *Considérations sur les arts du dessin en France*, 1791.

siennes, c'est uniquement parce qu'il n'en sentait pas encore la haute importance ; il ne s'en désintéressait que parce qu'il le méconnaissait. Du jour où il fut convaincu qu'il y avait là une forme nécessaire de l'enseignement national, il devait en reprendre la direction et ne plus l'abandonner.

Mais, en laissant de côté ce qu'il y avait d'excessif dans le principe des revendications académiques, on peut trouver que la réparation de 1871 n'était pas assez complète. Restituer à l'Académie la direction exclusive de l'École de Rome, l'État demeurant toujours libre d'introduire dans le régime de cet établissement toutes les modifications qu'il jugerait nécessaires, c'était non seulement rendre à l'Académie une part considérable de son ancienne autorité, c'était aussi servir les intérêts de l'enseignement. La Villa Médicis, en effet, ne s'ouvre qu'à une élite d'élèves très restreinte ; pour les choisir, les diriger et les encourager, l'État ne saurait trouver un jury plus éclairé, un meilleur guide et un conseiller plus utile que l'Académie des beaux-arts. Lui déférer ses droits sur cette institution, c'est tout profit pour les élèves, pour l'Académie et pour lui-même. Il ne s'agit pas ici, comme pour l'École des beaux-arts, d'une grande école par laquelle passe la presque totalité des artistes et dont l'enseignement ne doit être réglé et surveillé que par lui, car elle est chargée d'un service public et tout service de ce genre ne doit relever que de lui. Ce dernier motif ne saurait toutefois empêcher l'État d'appeler dans ses conseils ceux dont les avis peuvent l'éclairer utilement. Or, en matière d'art, où en trouverait-il de plus compétents et de plus auto-

risés qu'à l'Académie? De ce chef, il est permis de penser que le décret du 30 septembre 1883, qui a confirmé pour l'École des beaux-arts l'organisation de 1863, ne donne pas à l'Académie une place suffisante dans le conseil supérieur de l'École; cette place existe en fait, elle devrait être de droit.

V

Depuis 1816, rien n'a été changé dans l'organisation de l'Académie des beaux-arts; depuis 1871, ses attributions sont restées les mêmes. Sous les réserves indiquées tout à l'heure et pour les motifs exposés au cours de cette étude, on peut dire que les diverses mesures qui l'ont constituée, ou plutôt créée, ont fait une œuvre qui se justifie par ses résultats. Je dis créée, car il importe, comme on l'a vu, pour bien comprendre son rôle, de constater qu'à la différence des autres classes de l'Institut, elle ne se rattachait aux anciennes Académies que d'une manière très indirecte et qu'elle était instituée pour un tout autre objet que l'ancienne Académie royale de peinture et de sculpture. La plupart des erreurs dont son action a été l'objet, qu'elles soient venues d'elle-même ou du dehors, résultent justement de cette méprise.

Cette originalité n'est pas la seule; à d'autres points de vue, l'Académie offre des caractères propres dont la constatation est toute à son honneur. Quelques réductions qu'ait subies le rôle actif qui lui fut longtemps attribué dans l'enseignement ou les manifestations extérieures de l'art, elle n'a pas cessé d'être

associée au rôle de l'État et je viens de dire que, sans revenir aux errements du passé, ce rôle pourrait encore être élargi; elle ne demanderait elle-même qu'à contribuer d'une façon encore plus active à l'action publique en matière d'art. Constituée en corps, elle est très laborieuse; individuellement, ses membres secondent l'administration des beaux-arts dans une large mesure; professeurs, membres de ses conseils, de ses jurys d'enseignement, de ses comités d'achat ou de commande, ils lui donnent libéralement un temps et une activité qu'ils prennent à leurs propres travaux. La conscience des services qu'elle rend lui permet de supporter avec beaucoup de philosophie les attaques, le plus souvent injustes, dont elle a été l'objet aux diverses époques de son histoire et qui seront toujours le lot des institutions agissantes. Les attributions qui lui restent sont encore suffisantes pour lui permettre de rendre de grands services. Qu'elle ne regrette donc pas trop le temps où, chargée d'organiser les salons et de diriger l'enseignement, les bons arguments manquaient pour la défendre dans un rôle dont une partie devait revenir à l'État et dont l'autre devait finir par être remis à tous les artistes, réunis en une société, qui, elle, n'est pas sans analogie, à ce point de vue, avec l'ancienne Académie de peinture et de sculpture.

C'est surtout la manière dont elles se recrutent qui vaut le plus de critiques aux deux classes de l'Institut dont l'opinion s'occupe le plus volontiers, l'Académie française et l'Académie des beaux-arts. Je n'ai pas à défendre ici l'Académie française; tout ce que je puis dire, c'est que, bien qu'elle soit toujours à la mode,

les vieilles railleries qui l'assaillirent longtemps sont aujourd'hui bien démodées. Pour l'Académie des beaux-arts, si ce genre de railleries ne lui a pas manqué, qu'en reste-t-il à distance? Quelquefois, elle a imposé de trop longues attentes à quelques-uns de ceux qu'elle a fini par admettre, mais, en définitive, elle s'est presque toujours ouverte aux talents dignes d'y figurer, pour batailleurs ou inquiétants qu'ils aient été. Étrangère aux intrigues de presse et de salon, insensible aux pressions peu justifiées de l'opinion publique, si elle a pu se déterminer, dans certains cas, par des considérations de coterie et de camaraderie, c'est qu'aucun corps académique ne peut se soustraire à des influences de ce genre, surtout lorsqu'il s'estime à bon droit chargé de perpétuer une doctrine et une tradition. Cette doctrine, pour l'Académie des beaux-arts, ce n'est plus l'esprit académique, avec ce que le mot comporte d'artificiel et de restreint, pas plus que cette tradition n'est un esprit de conservation timide et de routine. Il est juste d'entendre par ces deux mots l'amour de l'art élevé, le sens du génie national, le respect des grands noms, des grandes œuvres et des grandes influences, la préoccupation constante de l'enseignement, c'est-à-dire la conservation de l'expérience acquise et la préparation de l'avenir, par le culte du passé, le respect de quelques principes fort simples, mais immuables, sans lesquels il n'y a ni idéal, ni vérité, ni beauté, dans un ordre de choses qui ne saurait exister que s'il réalise au moins deux de ces conditions. Pour bien juger un corps comme celui qui nous occupe, il faut pouvoir embrasser d'un coup d'œil l'ensemble de son

histoire; le comte H. Delaborde nous le permet et, par là, il rend un égal service à l'Académie, dont il recueille les titres, et au public, dont il éclaire l'opinion.

Mai 1892.

LA PEINTURE FRANÇAISE

ET

LES CHEFS D'ÉCOLE AU XIXe SIÈCLE [1]

Messieurs,

Pendant la dernière Exposition universelle, un étranger de marque, ami de la France et de son art, parcourait les galeries consacrées à la peinture du siècle en compagnie d'un Français tenu par sa charge d'avoir des opinions toutes prêtes en cette matière et de répondre en peu de mots aux questions qui lui étaient posées. L'étranger exprimait vivement son admiration pour un si beau choix d'œuvres capitales ou intéressantes; cependant, il l'eût voulu plus complet et d'une chronologie plus claire; il se plaignait surtout de ne pouvoir embrasser la succession des écoles et apprécier aisément leur importance relative. « Comment, disait-il, se reconnaître dans une galerie de tableaux, si les écoles ne sont pas classées? » De là une conversation sur les maîtres qui, depuis David

1. Lecture faite à l'Institut, dans la séance publique annuelle des cinq Académies, le 24 octobre 1891.

jusqu'au temps présent, ont imposé leur influence à des groupes de disciples distincts.

Malgré la haute courtoisie de l'un et la déférence hospitalière de l'autre, les deux interlocuteurs s'entendaient mal et n'arrivaient pas aux mêmes conclusions. L'étranger procédait par catégories sommaires, le Français voyait beaucoup d'objections aux classements ainsi formulés; où l'un cherchait des accords, l'autre n'admettait que des divergences. Cependant ils admettaient l'un et l'autre que, si l'on pouvait discuter sur la formation des écoles de peinture en notre siècle, il fallait bien reconnaître l'admirable unité de l'école française et la persistance des mêmes caractères à travers l'antagonisme des talents.

On dit que, pour un peuple, le jugement des peuples voisins devance souvent celui de la postérité et qu'il lui est salutaire d'en tenir grand compte. Cette règle, si c'en est une, est-elle applicable dans le cas présent? En ce qui touche la peinture française au XIX[e] siècle, devons-nous partager l'opinion d'un voisin ami, lorsqu'il y constate des séries bien nettes de maîtres et d'écoles? Est-il plus juste de soutenir la thèse contraire ou plus prudent de ne pas décider? L'idée, enfin, que l'on se fait de notre art national au cours de cette période perd-elle ou gagne-t-elle à accepter ou à rejeter ces groupements? La question vaut tout au moins la peine d'être examinée.

I

C'est un grand nom, égal des plus illustres, qui ouvre l'histoire de notre peinture en ce siècle; syno-

nyme d'autorité despotique et d'intraitable volonté, il résume une œuvre singulièrement puissante. Avant David, l'art s'épuisait dans les fadeurs conventionnelles d'une école encore gracieuse, mais depuis longtemps privée d'idéal et incapable d'observation, malgré la sensibilité littéraire de Greuze et la fidélité de quelques talents secondaires au genre de réalisme où Chardin avait excellé. Le nouveau venu rompait brusquement avec cette école, demandait son inspiration à l'antiquité et ses moyens d'étude à la nature, ressuscitait la peinture d'histoire et, du premier coup, lui imprimait un caractère souverain de précision et de vigueur. Contrairement à ce qui arrive d'habitude, ce novateur était admiré et acclamé; bientôt la Révolution lui permettait de tourner à son profit d'abord la liberté, puis l'anarchie, enfin l'oppression; pendant près de trente ans, la peinture française semblait le reflet ou l'accompagnement de la sienne; ses sujets, son dessin, sa couleur étaient regardés comme la seule expression possible de la grandeur et de la beauté. Au premier coup d'œil, en comparant ce que la peinture était avant David et ce qu'elle devient avec lui, on estime volontiers qu'un grand talent a fait accepter par toute une époque sa conception plastique de la nature et de la vie.

Cependant, à y regarder de plus près, on constate vite que non seulement l'évolution consacrée par David avait commencé bien avant lui, mais encore que lui-même l'avait d'abord méconnue. Bien avant la fin du XVIIIe siècle, grâce à Caylus, à Winckelmann, à la découverte d'Herculanum et de Pompéi, le goût public avait abandonné l'élégante frivolité

des mœurs contemporaines pour s'éprendre de l'art antique, plus sain et plus viril. Quant à David, le premier soutien de sa vocation avait été le vieux Boucher, et il débutait comme peintre vivant de son pinceau en terminant un plafond commencé par Fragonard. Pour lui indiquer sa véritable voie, il n'avait fallu rien moins qu'un séjour en Italie, et c'est seulement à son retour en France qu'il s'était mis à suivre le mouvement de réforme d'après l'antique. Il n'avait donc pas créé ce mouvement, s'il l'avait fait sien; on ne peut même pas dire que, sans un tel chef, la réforme n'eût pas abouti. L'impulsion était donnée, en effet, et assez forte pour se frayer un chemin. Le *Serment des Horaces*, la première œuvre marquante de David, exposée en 1785, est un tableau expressément commandé par le comte d'Angivillers, directeur général des bâtiments du roi, qui, depuis 1774, répondant au goût public, désignait chaque année à un certain nombre de peintres et de sculpteurs une liste de sujets empruntés à l'histoire. Sans David, il manquerait un très grand maître et plusieurs chefs-d'œuvre à la peinture française sous la Révolution et le premier Empire, mais avec lui ou sans lui, cette peinture eût été classique et idéaliste, car l'esprit du temps le voulait ainsi.

David était dans toute la force de son talent, de son action sur le public et de sa faveur auprès d'un maître qui imposait volontiers ses préférences, lorsque, tout à coup, parmi ses élèves eux-mêmes, surgit le peintre des *Pestiférés de Jaffa* et de la *Bataille d'Eylau*. David admire le talent qui éclate dans ces toiles, mais il en dédaigne les sujets; il les dédaigna

même toujours. En 1820, il écrivait à Gros, devenu un maître à son tour : « Vous aimez trop votre art pour vous en tenir à des sujets futiles, à des tableaux de circonstance.... Le temps s'avance et nous vieillissons, et vous n'avez pas encore fait un tableau d'histoire [1]. » Dans le langage du temps, en effet, traduisant l'esthétique de David, les peintures se divisaient en deux catégories, « les tableaux d'histoire » et « les tableaux représentant un sujet honorable pour le caractère national »; le *Sommeil d'Endymion* était qualifié tableau d'histoire et le *Couronnement de Napoléon Ier* n'était qu'un sujet honorable. En réalité, il y avait dans les toiles de Gros, outre de très beaux et très vrais tableaux d'histoire, le signal d'une nouvelle évolution. A l'archaïsme dans le choix des sujets, Gros substituait l'observation de la vie contemporaine, à la simplicité sculpturale un groupement souple des masses, aux teintes simples un coloris éclatant.

Cette indiscipline de Gros n'était pas un accident, car, même dans l'imitation commune de l'antiquité et de l'Italie, la maîtrise de David n'empêchait pas l'indépendance originale et charmante de Prud'hon. Ah! comme l'amour du nu et de la draperie, comme le souci du style conduisaient ce disciple du Corrège et de Léonard de Vinci à une antiquité différente! Si le chef de la peinture officielle traduisait le prince des historiens latins, Tite-Live, en lignes de bas-

1. David à Gros, 22 juin 1820, dans *Gros, sa vie et ses ouvrages*, par J.-B. Delestre. — Pour son malheur, Gros écouta son maître et se mit à peindre une série de toiles mythologiques de plus en plus malheureuses, *Acis et Galatée, Œdipe et Antigone, Électre*, etc., et ce funeste *Diomède*, qui, par les critiques qu'il provoqua, poussa l'artiste au suicide.

reliefs, le doux et timide Prud'hon, rêvant à l'écart de l'*Anthologie* et d'Anacréon, faisait revivre l'élégance divine et la volupté naïve du monde païen. Bientôt après, regardant de plus près encore que Gros la réalité contemporaine et l'abordant avec la franche liberté d'un novateur qui ne relève de personne, Géricault entrait en scène avec l'*Officier de chasseurs à cheval* [1]. Ici, la passion du mouvement, l'amour de la couleur, l'énergie s'enivrant d'elle-même, accentuaient la révolte et portaient un coup décisif à l'école classique. Nouvel étonnement de David : « D'où cela sort-il? s'écrie-t-il; je ne reconnais pas cette touche! » Certes, ce cavalier était le fils d'un génie original, mais il accusait aussi l'impulsion vigoureuse donnée par la réalité aux esprits et aux cœurs. Dans l'atmosphère de gloire que respirait alors la France, elle ne pouvait se contenter plus longtemps d'un art qui ne lui offrait son image qu'à travers un passé lointain et transformait l'histoire vivante en allégorie. Géricault satisfaisait donc un désir de plus en plus pressant, dont sa peinture était

1. Je me conforme à l'usage en employant ce titre, mais il est inexact. Le tableau figura au Salon de 1812 sous le titre de *Portrait équestre*; il représente un lieutenant aux guides de l'empereur, M. Dieudonné, ami personnel du peintre. Voir Ch. Clément, *Géricault*. — En demandant à un simple portrait l'expression de l'héroïsme, Géricault ne faisait que revenir à une tradition aussi ancienne que la peinture; rien, cependant, n'était plus opposé aux théories de David. Gros se montrait novateur de la même manière, dans ce même salon de 1812, où parut le *Portrait équestre*, en exposant le superbe *Portrait du général Fournier-Sarlovèze*, qui, transporté du musée de Versailles à l'Exposition de 1889, fut une révélation pour beaucoup de critiques et provoqua chez tous autant d'étonnement que d'admiration.

l'effet autant que la cause. Bientôt, en 1819 — et David ne devait mourir qu'en 1825, — le même peintre exposait le *Naufrage de la « Méduse »*, d'où le romantisme plastique allait sortir [1].

Avec quelle force, quelle suite et quel éclat! En 1822, Delacroix expose *Dante et Virgile*, en 1824 les *Massacres de Scio*, en 1827 la *Mort de Sardanapale*. Si, dans le premier de ces tableaux, l'antiquité se retrouve encore, elle se présente sous un aspect si différent que les élèves de David refusent avec raison d'y reconnaître celle de leur maître et elle s'y joint au moyen âge, pour lui emprunter ce qu'il a de plus opposé à l'esprit classique, le fantastique mystérieux; avec le second, l'histoire contemporaine affirme de nouveau ses droits; avec le troisième, l'Orient barbare apparaît. Et ce ne sont pas seulement de nouveaux sujets, c'est une peinture nouvelle. Avec David, une composition réfléchie et un dessin scrupuleux étaient l'âme d'un tableau; Gros et Géricault, avec plus de mouvement et de couleur, peignaient encore d'après le même système; avec Delacroix, l'émotion spontanée de l'artiste remplaçait l'élaboration

1. Dès 1808, David ne se faisait aucune illusion sur la durée de son œuvre. Se promenant au Salon de cette année-là avec sa fille, il lui disait : « Dans dix ans, l'étude de l'antique sera délaissée. J'entends bien louer l'antique de tous côtés, et quand je cherche à voir si on en fait des applications, je découvre qu'il n'en est rien. Aussi tous ces dieux, ces héros, seront remplacés par des chevaliers, des troubadours chantant sous les fenêtres de leurs dames, au pied d'un antique donjon. La direction que j'ai imprimée aux beaux-arts est trop sévère pour plaire longtemps en France. Ceux à qui il appartient de la maintenir l'abandonneront, et quand je disparaîtrai, l'école disparaîtra avec moi. » Conversation rapportée par M. Jules David, petit-fils du maître, dans *le Peintre Louis David*.

voulue des sujets; pour traduire cette émotion, au lieu de s'astreindre aux lenteurs d'une exécution patiente, il s'abandonnait en quelques heures de fièvre à la fougue de son imagination; au lieu de copier des modèles et de serrer de près la nature observée, il demandait la traduction de ce qu'il éprouvait aux attitudes violentes et à l'énergie de la couleur.

Et pourtant Delacroix n'était pas un révolutionnaire de parti pris. Si l'on a fait bien des théories batailleuses d'après ses tableaux, celles qu'il formulait lui-même étaient des plus conciliantes; aussi réfléchi dans ses méditations sur son art qu'il était ardent dans la pratique, il professait l'admiration la plus large pour les œuvres les plus opposées à sa propre manière et il écrivait : « Pour être artiste, il faut avant tout s'abandonner à son originalité et attendre l'inspiration qui résulte de l'émotion sincère et personnelle et se traduit dans la mesure de cette émotion. Mais pour pouvoir la traduire convenablement, toutes les études préparatoires recommandées par toutes les écoles de tous les âges sont absolument nécessaires. Il n'y a pas d'école, ou, du moins, il n'y en a qu'une seule, le travail consciencieux, en attendant l'inspiration. » C'est la sagesse et la vérité même, et le plus pur classique pourrait contresigner un tel programme [1].

1. *De l'enseignement du dessin*, 1850. — Delacroix se rencontre ici avec Ingres, qui écrivait dans ses notes personnelles : « Lorsqu'on sait bien son métier et que l'on a bien appris à imiter la nature, le plus long pour un bon peintre est de *penser* en tout son tableau, de l'avoir pour ainsi

Au demeurant, la réaction contre les idées de David était dès lors si complète, la faveur publique se retirait si nettement de ses élèves attitrés, les artistes embrassaient en si grand nombre et avec tant d'ardeur la cause du romantisme, que l'art classique semblait désormais chose morte. Cette fois encore, les peintres qui se mettaient à la tête du mouvement ou que l'on proclamait chefs d'école malgré eux, comme Delacroix, n'avaient pas provoqué ce mouvement : ils l'avaient suivi avant de le guider. Il en était dans la peinture comme dans les autres branches de l'art, comme dans la poésie, le roman, l'histoire, la politique, la vie sociale. Provoquée par des causes très diverses, mais tenant toutes au renouvellement de la société et des idées, par suite de l'art, une évolution générale emportait les esprits. A la vie politique, on demandait plus de liberté, à la poésie plus d'expression, à l'art plus de largeur. Partout les vieilles disciplines semblaient détruites; partout, l'homme prétendait exercer sa pensée et son action sans autre règle que sa volonté libre, ce qui est son droit, ou son humeur, ce qui est un danger. Dire qu'un seul artiste, un seul écrivain, en ce temps, a provoqué les directions nouvelles, ce serait renverser les rôles. Les plus originaux n'ont fait que traduire avec leur énergie personnelle des idées que leurs contemporains éprouvaient comme

dire tout dans sa tête, afin de l'exécuter ensuite avec chaleur et comme d'une seule venue. » *Notes et Pensées*, 1818, dans *Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine*, par le comte Henri Delaborde. La différence radicale des deux techniques se laisse voir, mais les principes sont les mêmes.

eux; ils les recevaient et les rendaient avec la force expressive du génie; ils ne les créaient pas.

La faveur publique était donc avec eux; mais est-ce à dire que leur victoire fût complète? Non, car un talent, un génie, égal, ou même, à certains égards, supérieur au leur, ne cessait de combattre leur influence et, par ses œuvres, sa doctrine, son enseignement, tout l'effort d'une longue existence s'efforçait de ramener le goût public à une notion directement opposée de l'art, de son but et de ses lois. Bien avant Delacroix, en même temps que Gros et Géricault, Ingres perfectionnait les principes de David par une longue étude de l'antiquité, qu'il connaissait mieux que lui, et de la Renaissance italienne dont le peintre des *Horaces* et des *Sabines*, s'il l'avait admirée durant son séjour à Rome, ne s'était guère souvenu. Voyant dans le dessin, non seulement, pour rappeler sa devise fameuse, « la probité de l'art », mais encore « les trois quarts et demi de ce qui constitue la peinture », lui subordonnant expressément la couleur, qu'il appelait dédaigneusement « la teinte », donnant pour but à l'art la recherche du beau, c'est-à-dire de la nature épurée par elle-même, à chaque principe des romantiques il opposait un principe contraire. Ce que Delacroix demandait à l'émotion rapide et violente, Ingres ne voulait l'obtenir que de la méditation calme et prolongée; ce que l'un appelait énergie dramatique et mouvement, l'autre le traitait de violence sauvage et de désordre. Enfin, animé par la plus imperturbable confiance dans l'excellence de sa doctrine, et, pour parler son langage, « couronné de sa propre approbation », Ingres

affirmait son désir de prosélytisme avec autant de vigueur que son rival mettait de réserve à se poser en chef d'école : « On accuse mon influence, s'écriait-il. Eh bien, oui! il y a influence. Cette influence est-elle bonne? Oui, excellente; oui, comme aucune autre n'a été bonne. Mes malheureux ennemis, hypocrites et fourbes, veulent donc que ce soient leurs mauvaises doctrines qui dominent! Ils ne peuvent guérir les blessures profondes que leur ont faites la beauté et la vérité des miennes. Eh bien! quoique je ne sois certainement pas gâté par le public, même éclairé, mais qui ne l'est pas assez pour partager entièrement mes idées, je le fais juge entre eux et moi. Il est impossible, il est, malgré tout, impossible, qu'il ne finisse pas par me préférer à eux [1]. » Ne semble-t-il pas, vraiment, dans cette fière et violente boutade, entendre comme un écho d'un autre temps? Le vieux Corneille, de mauvaise humeur et oubliant la politesse du grand siècle, aurait pu parler de la sorte dans l'*examen* d'une de ses tragédies contestées.

II

Cependant qu'a produit cette ardeur dans la défense de la cause classique? Des chefs-d'œuvre, aussi parfaits qu'aux plus belles époques de l'art et, aujourd'hui, ceux-là mêmes qui répugnent le plus vivement aux doctrines exclusives du maître, n'ont que respect pour ce qu'il a réalisé; mais le développement de la

1. *Notes et Pensées*, 1838, ouvrage cité.

peinture française n'a pas été plus modifié par ces admirables exemples que par cette véhémente prédication. L'opposition fameuse du *Saint Symphorien* et de la *Bataille de Taillebourg* ne décida rien ; entre Ingres, qui voulait être imité, et Delacroix, qui se contentait d'être lui-même, entre le classique militant et le romantique réservé, l'art continuait sa marche, et, comme la littérature, il délaissait l'ancienne formule pour épouser la nouvelle. Ingres eut des disciples : le noble et pur Flandrin, plusieurs talents faits de justesse et de probité lui donnèrent la joie de voir sa doctrine appliquée par d'autres que par lui; mais la majorité des peintres s'était éloignée d'un enseignement que le maître voulait imposer comme un évangile universel.

Et peu à peu, tandis que, poursuivant une tentative de conciliation, Delaroche empruntait aux romantiques leurs sujets et leur recherche de l'émotion, aux classiques leur respect du dessin et leur science des ensembles, l'école française abandonnait également le romantisme épuisé et l'art classique oublié. Decamps, s'emparant d'un domaine où Delacroix n'avait fait que passer, ouvrait toute grande la porte de l'Orient et conviait la peinture française aux fêtes du soleil. Après les scènes historiques, comme las de catastrophes sanglantes, d'autres novateurs, Corot, Rousseau, Dupré, demandaient à la nature seule, l'intérêt et l'émotion. Importance réciproque de la ligne et de la couleur, évocation fiévreuse du drame, ou tranquille ordonnance de la tragédie, tout cela ne les inquiétait guère ; ce qu'ils voulaient, c'était saisir l'âme confuse qui flotte sur les eaux et les bois. Cette

âme de la nature, ils la faisaient passer toute frissonnante dans leurs toiles et ravivaient par elle les sources de l'émotion. Au milieu de la nature ainsi observée, d'autres, comme Millet et tels maîtres que j'aurais grand plaisir à nommer, si je n'avais l'honneur de parler devant eux, plaçaient le paysan observé pour la première fois dans la grandeur inconsciente de son effort, ou, comme Troyon, les nobles et simples formes des bêtes rustiques, si longtemps dédaignées ou travesties par une fausse recherche du style.

Les années se passent, et voilà que reparaît l'art classique rajeuni ; Baudry, Cabanel, Delaunay — et ici encore je ne puis, à mon grand regret, citer que des morts, — riches de culture savante, fervents de la Grèce et de l'Italie, mais bien Français, pouvaient dire, comme Ingres : « Je suis de mon pays, je suis Gaulois, mais non pas de ceux qui ont voulu saccager Rome et incendier Delphes ». Ceux-là, épris de beauté antique et de grâce parisienne, unissaient à la valeur durable de leurs compositions réfléchies le charme d'une élégance contemporaine et le sens de la vie présente. Ils reprenaient une tradition sans laquelle l'art renonce au bénéfice de l'expérience humaine, et ils étaient, eux aussi, de ces novateurs dans lesquels une époque et un pays aiment à se reconnaître. Je me reprocherais de ne pas donner une place, dans cette revue rapide, au maître qui nous était enlevé il y a quelques mois et qui, à force de volonté, de patience et d'étude, s'était fait une originalité si vigoureuse. Je ne crois pas que jamais l'évocation de l'histoire et l'étude attentive de la nature,

le sentiment de la vie réelle et celui de l'héroïsme, le souci scrupuleux du dessin et l'expression par la couleur, c'est-à-dire un éclectisme créateur, aient été unis avec plus de force et de justesse que par Meissonier. Avec lui, j'arrive à l'extrême limite du champ que je puis parcourir sans sortir de l'étude historique, pour entrer dans la controverse contemporaine. Il me suffit d'ajouter qu'après le choix des sujets nobles ou dramatiques, après la recherche exclusive ou combinée du dessin et de la couleur, l'amour de la nature et l'observation de la vie champêtre, nos artistes contemporains délaissent à la fois la peinture d'histoire, une forme de paysage devenue classique à son tour, et le genre tel qu'on l'entendait jadis. Ils se portent, à la suite de Courbet, vers un naturalisme énergique ou brutal; avec d'autres, encore trop voisins de nous, quoique morts, ou vivants et trop engagés dans la lutte pour trouver place dans une étude comme celle-ci, ils poursuivent la recherche délicate de la lumière et de ses combinaisons, l'étude des mœurs populaires et, enfin, l'exaltation démocratique du peuple des villes.

Dans ce vaste mouvement, il devient de plus en plus difficile de discerner nettement des écoles et des chefs, comme aussi de ne pas donner la plus grande part d'influence au mouvement général des idées. Plus on avance dans l'histoire du siècle, plus on constate que les forces artistiques se répandent au lieu de se concentrer, tandis que l'effort personnel augmente au profit de chacun et non au profit de tous. C'est une loi nouvelle de la civilisation : jadis les chefs de peuples, les princes de la poésie et de

l'art, les « maîtres du chœur », comme dit Montaigne, conduisaient la marche de l'humanité; de nos jours, l'action individuelle et réfléchie de l'homme diminue, tandis que l'action anonyme et confuse entraîne tout avec elle. Sous le premier Empire l'esprit classique, sous la Restauration et la monarchie de Juillet la fièvre romantique, sous le second empire un goût d'éclectisme élégant ou de réalisme grossier, avaient inspiré les maîtres, mais déjà devant chaque affirmation surgissait la négation contraire, et en face de chaque doctrine, une doctrine rivale; partout des tendances contraires s'opposant au triomphe des directions d'ensemble. De notre temps, ces oppositions se sont accentuées; si ce n'est pas l'anarchie qui s'exerce dans l'art, c'est tout au moins la liberté complète, ou plutôt toutes les libertés, comme on l'a dit, les nécessaires, les inutiles et même les dangereuses.

En arrivant à la conclusion de cette étude rapide et qui aurait dû, pour admettre une conclusion motivée, s'étendre aux autres branches de l'art, pas un instant les réserves que m'imposait la vérité historique sur l'action de chaque maître, n'a diminué, je crois, l'admiration que chacun d'eux mérite d'inspirer. Il en est au moins trois qui peuvent supporter toutes les comparaisons; dans la patrie universelle de l'art, ils rendent bon témoignage du génie français. Ce qui les a empêchés de fonder des écoles durables, c'est d'abord qu'ils étaient trop nombreux, et de cela nous ne saurions nous plaindre; aucune époque n'a été plus féconde que la nôtre en maîtres de premier rang, dignes d'exercer une action et

de grouper des disciples; aussi, à peine l'un d'eux avait-il consacré sa formule, d'autres surgissaient et dressaient drapeau contre drapeau. Qu'ils aient montré une confiance hautaine comme Ingres ou une réserve dédaigneuse comme Delacroix, le résultat était le même : l'école, à peine fondée, s'écroulait, battue en brèche par une école rivale, qui recommençait une tentative vouée au même insuccès. C'est aussi qu'ils avaient à compter avec des courants d'idées plus nombreux que jamais. Les grands siècles artistiques ou littéraires avaient obéi chacun à une ou deux idées dominantes; aussi les maîtres d'alors pouvaient-ils exercer une action aussi prolongée que la puissance des idées servies par eux. Au XIXe siècle, au contraire, à peine une idée a-t-elle trouvé sa formule, qu'une autre lui succède; aujourd'hui, nous assistons à la génération spontanée des systèmes; chaque jour voit naître et mourir le sien.

Et pourtant, de tous ces efforts, aucun n'a été perdu; à chaque étape de sa marche vers le XXe siècle, la peinture française, en présentant notre génie national sous une forme nouvelle, réalisait des qualités qui demeuraient comme autant d'exemples et de sauvegardes pour l'avenir. Tous ces antagonismes constituaient, au total, l'école française en ce siècle et chacun lui procurait un gain nouveau, qui devenait ainsi le bien de tous. Après David et Géricault, Ingres et Delacroix, Rousseau et Millet, il n'est plus possible de peindre d'une certaine façon sans faire de la mauvaise peinture, quelles que soient l'arrogance dans la faiblesse ou la prétention dans l'impuissance ou la grossièreté dans le faux. Peu importent aujour-

d'hui l'esthétique dont relève un tableau, l'engouement qu'il excite, et la réclame qui le prône : s'il méconnaît les lois nécessaires du dessin, de la couleur ou de la lumière, il en résulte simplement un mémorable exemple de laideur, et c'est à ce titre surtout que l'exposition publique en peut être intéressante [1].

Aujourd'hui, disais-je, c'est la liberté qui règne, mais dans la prodigieuse variété qui est son œuvre, chacune des qualités acquises au cours du siècle persiste et survit. Notre peinture contemporaine est livrée à l'initiative individuelle, et tout classement d'écoles y est devenu impossible. Cependant nous pouvons en être fiers; elle est ardente, féconde, riche de talent, et il est permis de dire que le génie lui-même n'y manque pas. Elle conserve le sens de l'histoire, et elle y joint celui de la vie contemporaine, dans son infinie variété; elle aime profondément la nature, déserte ou peuplée par l'homme; elle embrasse avec un même souci de vérité la vie intime et l'existence fiévreuse de la rue. Certes, elle a ses infirmités, ses injustices, et surtout ses engouements, quelque peu ridicules; mais, comme chaque jour suscite les

1. J'avais en vue l'*Olympia* de Manet qu'un groupe de souscripteurs a récemment fait entrer au Luxembourg. Manet est un peintre de grand intérêt; si son œuvre est très discutable, ses idées, en partie justes, exercèrent, à certains égards, une action salutaire; mais vouloir imposer l'*Olympia* à l'admiration comme un chef-d'œuvre et, surtout, y voir la toile la plus caractéristique de Manet, est une prétention aussi agaçante pour les esprits libres que fâcheuse pour la mémoire de Manet. Voir, à ce sujet, un passage excellent de M. Paul Mantz, qui ne saurait être suspect d'hostilité envers Manet, dans son étude sur *la Peinture française à l'Exposition universelle*, 1889.

siens, il en est peu qui méritent de nous affliger par une durée trop longue. Au demeurant, elle continue bien une œuvre féconde et elle prépare un avenir digne de notre passé. A bien des égards, les vingt années que nous venons de traverser sont une des périodes les plus intéressantes et les plus riches du siècle. Si, à mesure que nous avançons, au lieu de chefs d'écoles nous ne voyons plus que des artistes isolés, du moins est-il toujours aussi facile de constater l'existence de l'école française, et jamais, dans ce triomphe inquiétant de l'esprit personnel, elle n'attesta de manière plus nette la robuste unité du génie national.

Octobre 1891.

LE CENTENAIRE DE SCRIBE

Tirée à part lors de sa première publication dans un recueil spécial, l'étude que l'on va lire était précédée de la note suivante :

« Les auteurs des *Annales du théâtre et de la musique* m'ont fait l'honneur de me confier, pour la seizième année de leur publication, le soin d'écrire la préface qu'ils demandent tour à tour aux amis de l'art dramatique. Je m'en suis acquitté dans les pages qui suivent. Elles n'ont pas la prétention d'être une étude complète sur Scribe ; il y faudrait plus d'espace et de preuves. Le procès de Scribe est une des plus grosses questions que soulève le théâtre de notre temps, car la notion même de l'art dramatique y est intéressée. Je ne doute pas qu'il ne soit repris un jour avec le détail qu'il mérite.

En attendant, je remercie MM. Noël et Stoullig de m'avoir fourni l'occasion d'indiquer mon sentiment à ce sujet, et je renvoie le lecteur curieux d'une opinion plus motivée aux discours prononcés sur Scribe à l'Académie française par Villemain, Octave Feuillet et Vitet ; le premier est un chef-d'œuvre de malice et de finesse, le second une appréciation impartiale, le troisième un excellent résumé du débat. Je signale aussi les diverses études dans lesquelles l'ami et le collaborateur de Scribe, M. Ernest Legouvé, met au service de sa mémoire une fidélité si persé-

vérante et une connaissance unique du sujet, notamment sa conférence intitulée *Eugène Scribe* (1874). Est-il besoin de rappeler le goût très vif que J.-J. Weiss avait pour lui et avec quelle force de bon sens M. Francisque Sarcey prend sa défense toutes les fois qu'il en trouve l'occasion? Récemment, dans la dernière de ses conférences à l'Odéon sur *les Époques du théâtre français*, M. F. Brunetière appréciait le rôle de Scribe avec son habituelle indépendance de vues.

Je voudrais pouvoir indiquer aussi les principaux réquisitoires lancés par les ennemis de Scribe, mais c'est bien difficile : la plupart sont des articles de journaux qui ne sont pas encore entrés dans la littérature et qui n'ont rien de commun avec les procédés ordinaires de la critique. Je renvoie donc à Théophile Gautier, qui avait Scribe en horreur (*Histoire de l'art dramatique*, 1858-1859), et à une très amusante étude recueillie dans *Mes souvenirs* (1882) par Théodore de Banville, qui, lui aussi, exprimait volontiers contre Scribe une antipathie tenace.

Et puisque Stendhal est fort à la mode en ce moment, je signalerai l'estime singulière et inattendue, dans laquelle ce curieux de psychologie tenait Scribe; il n'y a qu'à parcourir les *Mémoires d'un touriste* pour en trouver les preuves. »

Le 24 décembre dernier amenait le premier centenaire d'un auteur dramatique auquel les principaux théâtres de Paris avaient dû, pendant près d'un demi-siècle, toute une suite de succès; auteur original et bien français, Parisien de Paris, qui demeure à l'étranger un des représentants les plus universellement connus de notre esprit national; écrivain qui, complétant l'entreprise de Beaumarchais, sut assurer à sa profession la reconnaissance légale; parfait honnête homme, dont la longue existence fut un modèle de travail et de droiture. Nous avons le culte

non seulement de nos grands hommes, mais de tous ceux qui ont fait quelque figure dans l'histoire, la littérature ou l'art; nous aimons à consacrer et à rappeler leur souvenir. Il semblait donc que celui-ci dût recevoir une sorte d'hommage dont nous sommes volontiers prodigues; hommage facile à rendre en l'espèce, et même — détail qui, au théâtre, a toujours son importance — fructueux pour ceux qui l'auraient tenté.

Pourtant, la date en question a passé dans un parfait silence, ou peu s'en faut. L'Opéra-Comique avait annoncé un petit gala : il y a renoncé; l'Opéra s'est tenu quitte, en faisant d'une pierre deux coups; la Comédie-Française a joué, sans annonce, une pièce qu'elle représente couramment, et qui, ce jour-là, en matinée, semblait venir sur son affiche sans autre motif [1]; le Gymnase et le Vaudeville n'ont pas cru que le titre qu'ils portent leur fût une obligation.

Pourquoi? Simplement parce que le nom d'Eugène Scribe a le privilège de mettre en fureur quelques auteurs à systèmes, appuyés par autant de critiques à théories. Ceux-ci ont déclaré qu'ils verraient une

1. J'ai reçu à ce sujet une réclamation d'ailleurs très courtoise. On me fait observer que, le 24 décembre étant un jour d'abonnement, il fallut prendre un moyen terme : *Adrienne Lecouvreur* fut donnée en matinée, expressément annoncée, et M. Got reprit pour la circonstance le rôle de Michonnet; le buste de Scribe, au foyer du public, fut entouré de lauriers; sur le socle, un cartouche portait les titres de ses succès à la Comédie. — Je dois ajouter cependant que la malechance de Scribe est tenace à la Comédie : au mois de septembre dernier, la reprise de *Une Chaîne* était annoncée, puis abandonnée.

injure personnelle dans tout hommage rendu à Scribe. Les directeurs se le sont tenu pour dit, et ils ont ajourné leurs projets à la fin du XX[e] siècle.

Quant à la cause de cette violence déchaînée autour d'une mémoire pacifique, elle est très simple. Auteurs ou critiques, les ennemis de Scrible ne lui pardonnent pas d'avoir habitué le public à aimer, dans l'art dramatique, la logique et la clarté, l'intérêt constant et l'aisance ingénieuse; de soutenir à lui seul la fortune de l'Opéra-Comique et de l'Opéra, trop heureux de retrouver ses pièces, le lendemain du jour où ces théâtres ont risqué une œuvre selon la nouvelle formule, annoncée comme un chef-d'œuvre et tombée; d'attirer encore le public avec *Bertrand et Raton* et *Adrienne Lecouvreur*, voire avec *Valérie*, et de procurer à ce public, avec ces vieilles pièces, comme un soulagement et une détente. Ils ne veulent donc pas d'une comparaison qui tourne à leur désavantage et d'une influence qui gêne la leur; comme si la comparaison continuelle du présent et du passé n'était pas une nécessité de la litérature dramatique et de tous les genres littéraires; comme si, au théâtre surtout, les anciens maîtres avaient jamais empêché les talents originaux de se produire après eux; comme si, enfin, il était au pouvoir de la critique d'orienter à sa guise la direction de la littérature, alors que son rôle ne consiste le plus souvent qu'à constater ce qui existe et, dans sa forme la plus élevée, à écrire l'histoire des idées et des genres, sans plus d'action immédiate sur l'objet de ses études que l'histoire naturelle sur les lois du monde et de la vie.

I

Au dire de ses ennemis, Scribe écrit mal; il n'est pas artiste; il ne voit dans le théâtre que l'intrigue, c'est-à-dire le squelette d'un corps vivant; il n'est ni réaliste, ni idéaliste et n'a pas plus de souci de l'observation que de l'imagination; il n'est pas un peintre de mœurs et n'a pas créé de types. Tel est, ou peu s'en faut, le thème essentiel de la rhétorique furibonde à laquelle il sert de prétexte.

Si le théâtre est très souvent une forme élevée de la littérature, c'est-à-dire s'il vise au style et l'atteint, s'il revêt les passions et l'action de beauté poétique, souvent aussi il se passe complètement de style et de poésie. Certains noms mémorables au théâtre marquent une époque et un progrès de l'art, sans être pour cela des noms d'écrivains. L'ancêtre le plus authentique de Corneille, le vieil Hardy, écrivait fort mal, emphatique ou plat, impropre ou faible, médiocre toujours; et pourtant, il est de ceux qui ont créé la plus belle forme théâtrale que l'art dramatique ait connu, la tragédie française. Quant à notre comédie, elle a pris comme forme ces imbroglios italiens, ces intrigues en partie improvisées, à peine écrites, souvent conservées par la simple tradition, qui, venues en France avec les Gelosi, servirent de cadre à la verve comique dont le génie de Molière est la plus haute expression.

C'est qu'il y a dans le théâtre, par essence et définition, toute une partie, et non la moindre, qui s'adresse bien plus aux yeux et à l'oreille qu'à l'es-

prit, et dont, par suite, la forme littéraire importe peu. D'abord l''intrigue, c'est-à-dire la combinaison des faits; souvent ces faits eux-mêmes. Puis, toute une part d'action tragique ou comique, consistant uniquement dans le spectacle — actes ou gestes, pleurs ou rires, — intraduisible par la forme écrite et qui, si elle contribue à la littérature et, pour ainsi parler, lui sert de support à l'occasion, n'en est pas cependant une partie intégrante. Souvent l'art théâtral ne consiste que dans cette combinaison de faits; il y a toujours eu et il y aura toujours des pièces qui, même écrites, lui devront tout leur effet. D'autres fois, au contraire, la littérature, c'est-à-dire la beauté de la forme, s'ajoute, se superpose à ce premier élément du théâtre et, dans ce cas seulement, le théâtre devient un genre littéraire.

Pendant longtemps, de la Renaissance au début de notre siècle, l'intrigue et l'action matérielle ne firent pas de grands progrès, au moins dans la comédie. Si les chefs-d'œuvre de Corneille et toutes les pièces de Racine sont des modèles d'agencement scénique, ce mérite résulte beaucoup moins d'une combinaison ingénieuse de l'intrigue que de l'énergie des passions et de la vérité des caractères. Comme on l'a justement remarqué, la grande nouveauté de Racine, c'est d'avoir subordonné les situations aux caractères, tandis que Corneille faisait le contraire, et, par là, d'avoir réalisé un grand progrès. Souvent Molière ne s'inquiète même pas de chercher un dénouement et la mieux conduite de ses pièces, *les Femmes savantes*, finit par un moyen d'une simplicité élémentaire, une lettre supposée. Regnard n'est guère plus

ingénieux; dans Marivaux, c'est à peine s'il y a des intrigues; il faut venir jusqu'à Beaumarchais pour rencontrer, dans la comédie, un effort heureux vers l'art d'exciter la simple curiosité en même temps que de satisfaire l'esprit. Les derniers classiques, Collin d'Harleville, Andrieux, Picard, sont presque aussi faibles d'invention scénique et d'agencement que de style. Je ne voudrais pas suivre la mode en attaquant au passage Victor Hugo, mais je suis bien obligé de dire que ses drames, même *Ruy-Blas*, sont combinés avec plus d'effort que de nouveauté, qu'ils demandent souvent l'intérêt à des moyens élémentaires ou même grossiers, et, enfin que si, dans ses drames comme ailleurs, il est très grand poète, la beauté du style y dissimule la faiblesse des sujets.

II

C'est au moment où le romantisme combine péniblement ses lourdes machines théâtrales que Scribe débute et, très vite, s'affirme comme un maître. Dès ses premières pièces, la façon dont le sujet est conçu, développé, conduit, dénote un inventeur, et à un tel degré, que cette invention est du génie.

Il commence par le genre le plus simple, le vaudeville, c'est-à-dire la comédie à couplets, et il y montre des qualités rares avant lui, peu communes depuis, dont il fait un usage singulièrement neuf, varié et aisé. D'abord la netteté dans la conception du sujet, la juste distribution des parties, la vue précise des scènes essentielles, des *scènes à faire*, la

progression rapide de l'intérêt. Rien d'inutile ou de traînant, rien qui ne tende au but, c'est-à-dire à un dénouement, que tout annonce, prépare et fait désirer. Les plus grands effets sont obtenus par les moyens les plus simples, aussi naturels qu'inattendus. Partout une lumière égale et pleine, une clarté qui est la joie de l'esprit. Scribe n'eût-il que cela, il réaliserait quelques-unes des meilleures qualités de l'esprit français.

Du vaudeville, par une pente naturelle, il transporte ses qualités dans l'opéra-comique, qu'il renouvelle; il aborde avec succès tous les genres de comédie, et il leur imprime la même marque; il crée l'opéra de notre temps. Et cette faculté de renouvellement, ou plutôt de création continue, se maintient à travers plus de quatre cents pièces.

Désormais tous les auteurs dramatiques vont profiter plus ou moins des modèles nouveaux qu'il donne à l'art dramatique. Non pas seulement les vaudevillistes et les faiseurs de livrets, mais les auteurs de drame aussi bien que les auteurs de comédie, les plus grands et les plus humbles, les plus fiers et les plus modestes, ceux qui ne voient dans l'art dramatique qu'un métier et ceux qui le pratiquent en maîtres. Qu'ils le veuillent ou non, ils subissent l'influence de Scribe, comme inventeur et conducteur d'intrigues, car ou bien ils le voient jouer et l'étudient, ou bien ils suivent le goût public éveillé par lui et rendu exigeant. En ce dernier cas, ils profitent à leur insu, comme il arrive toujours en littérature et en art, d'une évolution qui fait sentir partout son action directe ou indirecte, qui est dans l'air en

quelque sorte, dans l'atmosphère du théâtre, dans les habitudes des acteurs, les préférences des directeurs et surtout dans les besoins du public, règle suprême en la matière.

Au reste, ceux qui, à côté de Scribe, se font une place à d'autres égards supérieure à la sienne et réalisent, dans d'autres parties de l'art, des qualités plus hautes, reconnaissent tacitement ou proclament tout haut sa maîtrise dans la pratique du théâtre. Émile Augier déclare avec sa franchise ordinaire tout ce qu'il lui doit. M. Alexandre Dumas formule en aphorisme l'art de Scribe lorsqu'il dit que le théâtre est l'art des préparations. M. Victorien Sardou l'analyse la plume à la main et fait de la sorte son apprentissage. Toute la famille des vaudevillistes, Labiche en tête, lui emprunte sa logique et la formule de ses combinaisons.

III

Ces qualités d'invention et de mise en œuvre ne sont pas de la littérature, mais ils sont de l'art, deux choses que l'on confond trop souvent et dont les termes spéciaux sont indifféremment employés les uns pour les autres, alors qu'il serait toujours bon de les distinguer, si l'on ne veut pas compromettre également la notion de la littérature et celle de l'art. La littérature, c'est le domaine des idées et des sentiments, traduits par la parole écrite ou parlée ; l'art, c'est le domaine de la forme et de l'action, traduits par l'imitation matérielle, c'est-à-dire par la ligne, la

couleur ou le geste. Or, tout ce qui, au théâtre — dont le synonyme *art dramatique* dit bien ce qu'il veut dire, — se rapporte à l'invention des sujets, à la combinaison de l'action, à la marche de l'intrigue, aux moyens par lesquels les personnages entrent, sortent, se rencontrent, etc., tout cela n'est pas plus de la littérature que le sujet d'un tableau, d'une statue, d'une symphonie ou d'un ballet.

Et, dans tout cela, Scribe excelle. Il est donc artiste, et grand artiste, si le propre de l'artiste est d'abord de trouver des motifs, puis de les rendre visibles par des moyens propres à l'art, c'est-à-dire des combinaisons de gestes, de mouvements et de couleurs. Réduites à ces éléments et abstraction faite du style, toutes ses pièces sont intéressantes, un très grand nombre sont émouvantes, beaucoup sont des chefs-d'œuvre. Dans le vaudeville, il cause ce genre de plaisir sans prétention, mais assez méritoire à produire, où le rire naît d'un contraste entre un caractère et une situation, une imagination et une réalité, un désir et un empêchement, etc.; méprises, quiproquos, mésaventures, il les imagine et les combine, les noue et les dénoue, les renouvelle avec une abondance et une nouveauté de moyens inconnues jusqu'à lui; il en fait comme un domaine commun, un fonds public, où chacun puise aujourd'hui sans s'en douter et avec la conviction de ne rien prendre à personne. Dans la comédie, il indique tout au moins des caractères, s'il n'a pas la patience ou la force de les fixer fortement; il connaît bien la gamme des sentiments, sinon celle des passions, les conditions de la société, la lutte des intérêts. Dans le

fonds éternel de la nature et de la vie, il fait ses découvertes personnelles, il ajoute sa part à l'expérience, il enrichit l'imagination humaine. Pour l'opéra-comique, il en a vraiment inventé une forme nouvelle; il a su mettre en œuvre ce qui n'y était pas soupçonné avant lui : la différence des temps, des pays, des climats et des costumes; il a pris dans l'histoire, avec un sens surprenant de justesse et de mesure, ce que sa muse légère pouvait emprunter de piquant au travesti et à l'exotisme, toujours la même dans la variété de ses voyages, c'est-à-dire toujours française.

Tout cela est de l'art, accessible et moyen, mais non pas médiocre.

L'opéra lui permit de s'élever beaucoup plus haut, ou plutôt il éleva jusqu'au grand art un genre singulièrement monotone et languissant jusqu'à lui. A l'origine, ce genre avait été surtout mythologique, comme la tragédie d'où Quinault l'avait tiré; il avait ensuite mis en œuvre l'histoire, mais conventionnelle et restreinte, le plus souvent grecque, romaine ou orientale, avec un petit nombre de sujets, toujours les mêmes sous des noms différents. Avec le drame, Scribe fit ce que Quinault avait fait en son temps avec la tragédie : il en tira un opéra nouveau, riche de la couleur, de la passion et de la vie romantiques, renouvelé par l'étude d'une histoire plus vraie et plus voisine de nous; mais, par surcroît, il tira de son fonds ce que le romantisme n'avait pas, l'instinct scénique, c'est-à-dire le sens des situations attachantes et des péripéties vraisemblables. Avec ces éléments il a combiné des chefs-d'œuvre qui jusqu'ici n'ont pas été

égalés. On ne saurait contester à l'artiste qui a mis en œuvre le sujet fantastique de *Robert le Diable* un très haut sentiment de la poésie légendaire; s'il ne l'a pas exprimée par les ressources des mots et du rythme, il a trouvé, du moins, les faits qui la traduisent d'une manière saisissante. Du sujet des *Huguenots*, il a tiré une lutte du devoir et de la passion où le grand Corneille eût salué, dans une scène au moins, une inspiration sœur de la sienne. Dans *la Juive* et *le Prophète*, il a mis en présence, par une lutte renouvelée et toujours émouvante, le sentiment naturel et le fanatisme religieux. Je viens de nommer Corneille ; c'est Shakespeare qui eût reconnu dans *l'Africaine* une reprise originale et forte d'un thème qu'il a lui-même immortalisé, l'amour se réfugiant dans la mort.

Encore une fois, tout cela est de l'art, ceci même est du grand art, avec la fermeté de trait, l'éclat de couleur, la justesse de tons, l'énergie de passion, le don de mouvement que ce mot signifie, lorsqu'il s'applique au théâtre. Et c'est un art souple, varié, exactement approprié au but qu'il veut atteindre. Facile et léger dans le vaudeville, préoccupé de vérité moyenne dans la comédie, ingénieux et souple dans l'opéra-comique, Scribe arrive au grandiose et au terrible dans l'opéra par le sérieux et la simplicité des moyens. Il est rare qu'il se répète; la fécondité de ses moyens est égalée par leur variété, leur sûreté et surtout leur aisance, c'est-à-dire le rapport entre l'effet à produire et le moyen employé. Il tire parti de tout avec un sentiment exact de ce que demandent la légèreté ou le sérieux, la simplicité ou la

complication de chaque sujet. C'est tantôt l'éternel moyen de la lettre égarée, supposée ou découverte, un incident matériel, un détail ordinaire de la vie; tantôt un élément moral, un sentiment qui suit sa pente naturelle et se heurte à un autre, d'où conflit et crise; tantôt les passions éternelles, maîtresses des âmes et des cœurs, dont la logique inflexible amène les catastrophes.

De bons juges conviennent à la rigueur de ces qualités, mais ils estiment que la part de la convention y est trop grande, et qu'elle les gâte par son intervention continuelle. Il est certain que Scribe en a beaucoup usé, mais outre qu'elle est l'inévitable nécessité du théâtre, le plus conventionnel des genres, Scribe ne lui a guère plus demandé que tous les autres maîtres de cet art. Comme il est le plus fécond de tous, il semble lui avoir fait la part plus large; pour être juste, il faudrait examiner chacune de ses pièces en particulier; on s'apercevrait alors que rarement la part de la convention y est excessive, que le plus souvent elle y est voilée avec beaucoup d'adresse. Je parle de la convention dans l'intrigue et les moyens matériels. C'est le côté fort de Scribe; il en a de plus faibles.

IV

D'abord la peinture des caractères. A vrai dire, elle n'existe guère chez lui qu'à l'état d'indications scéniques; il est rare qu'elle y dénote la science profonde des esprits et des cœurs. Cette science,

Scribe ne la possédait pas et ne songeait pas à l'acquérir; il était trop occupé de la partie extérieure et visible de l'activité humaine pour en rechercher les mobiles cachés. Il fallait ici des qualités d'observation patiente et de pénétration morale que ne comportaient ni son caractère, ni son existence, ni ses goûts. Amusé par le spectacle de la vie et curieux de l'histoire, il y prenait ce qui pouvait amuser aussi ses contemporains, et il le combinait en s'attachant aux faits plutôt qu'à la raison secrète de ces faits. Il n'était pas possible cependant qu'à force de constater les résultats, il ne devinât pas de temps en temps les causes; en effet, il les atteint quelquefois, mais il n'insiste guère et il revient vite à ce qui l'attire immédiatement, à ce qui est tout près de lui, devant ses yeux.

A ce point de vue, il n'est pas une exception et non seulement ses contemporains, mais encore la plupart de nos auteurs comiques depuis le XVIIIe siècle lui ressemblent trop. C'est une circonstance atténuante. Où sont, en effet, les peintres de caractères depuis Molière? Sont-ce Regnard, ou Dancourt, ou Marivaux, ou Beaumarchais? Trouve-t-on vraiment des caractères chez Émile Augier, chez M. Victorien Sardou, chez M. Pailleron, ou même chez M. Alexandre Dumas? Ce sont des peintres de mœurs et les conditions nouvelles de leur art ne leur permettaient guère d'être autre chose. La peinture des caractères exige le goût et l'habitude de l'observation morale; il y faut la méditation, le loisir, la concentration, toutes choses de plus en plus difficiles et rares depuis deux siècles. Cette peinture n'admet guère que des

traits généraux et permanents; or, nous sommes surtout curieux du détail individuel et de la vérité contemporaine; elle s'adresse à la plus haute curiosité de l'esprit et nous préférons ce qui est piquant et léger. Plus que personne, Scribe sacrifiait aux goûts de son temps et moins que personne il était capable de remonter le cours des siècles.

Peintre de caractères incomplet, sans profondeur ni relief, il ne mérite pas le même dédain comme peintre de mœurs. Il donne vraiment une image fidèle d'une période intéressante de la société française, celle qui va de 1820 à 1850. L'état des esprits sous la Restauration, le regret d'une grandeur disparue, l'admiration pour ce qui en restait encore, l'union de la gloire encore jeune et de l'amour, la douceur élégante de la vie, la courtoisie chevaleresque dans la galanterie, la légèreté aimable jusque dans la passion, ont trouvé en lui le peintre qu'il leur fallait, sincère avec complaisance, conventionnel comme une part des sentiments qu'il représentait, mais sachant voir, et muni d'un fonds d'observation exacte qui lui donnait, au total, un cachet suffisant de vérité. Ses colonels de trente ans, ses jeunes veuves, ses ingénues candides, ses bourgeois de Paris, sont aussi vrais que les héros romantiques, les Antony ravagés par des passions fatales, les sombres Didier, les Chatterton à l'orgueil blessé. Plus tard, il s'applique à représenter la bourgeoisie au profit de laquelle s'est faite la révolution de Juillet et qui, installée au pouvoir, intrigue et s'enrichit : grand bourgeois devenu ministre, moyen bourgeois qui sollicite, petit bourgeois augmentant ses modestes

rentes par « les affaires » qui commencent, fier de sa boutique ou de son magasin, censitaire et garde national. Dans la mise en action de ces mœurs et la représentation de ces personnages, pas de satire mordante, pas de traits pénétrants, mais une ironie à fleur de peau, une bonne humeur cordiale jusque dans la caricature. C'est le genre d'observation et de ridicule qui convenait à cette société, exempte de grands vices, munie de vertus moyennes, terre à terre par ses sentiments et ses goûts, saine et honnête dans son ensemble.

De 1850 à 1870, les mœurs se modifient et deviennent plus âpres; la « lutte pour la vie » s'allège de scrupules et prend un acharnement féroce. Alors, une nouvelle école théâtrale remplace celle de Scribe et, sollicitée par des spectacles plus émouvants, des souffrances plus sérieuses, des vices ou des ridicules plus dangereux, elle oblige l'art dramatique à une observation plus profonde et plus amère. Émile Augier, fidèle à l'ancienne tradition, la continue avec plus de pénétration et de force que ses devanciers, une notion plus élevée de l'art, et surtout plus de sens littéraire et d'effort vers la vérité durable. M. Alexandre Dumas agrandit singulièrement le champ de l'observation comique, en y faisant entrer les problèmes douloureux que soulèvent l'organisation de la société et de la famille, les mœurs et les lois, la question d'argent, en étudiant les dangers que l'égoïsme individuel, la ruine des croyances et l'ardeur au plaisir font courir à la famille et à la société. M. Victorien Sardou creuse dans la variété des types que lui offrent Paris et la vie de

province, l'hypocrisie sociale, la petitesse des idées, la bassesse des sentiments; il tente, avec quelque courage, beaucoup de talent et un égal parti pris de refaire *Bertrand et Raton* dans *Rabagas*. Puis viennent le renouvellement du vaudeville par la verve et la bonne gaieté de Labiche; le scepticisme élégant, sentimental et désabusé de MM. H. Meilhac et L. Halévy; la raillerie légère de M. Pailleron, appliquée aux ridicules de la vie mondaine; la satire amère de M. Becque; enfin la nouvelle école qui s'exerce bruyamment au Théâtre-Libre et qui, si elle apporte au théâtre le souci de la vérité et de la franchise, risque d'en chasser, après la décence, la gaieté et l'agrément.

Nous voilà bien loin de Scribe, mais on ne juge que par comparaison, et il fallait bien, pour apprécier ce qu'il avait fait de la comédie, voir ce qu'elle était devenue entre les mains de ses successeurs. Son théâtre supporte assez bien cette comparaison. Comme eux, il a eu le souci de la vérité, celle de son temps, et, de ce temps, il a laissé une image attachante et fidèle. Si l'observation a changé, les procédés inventés par Scribe restant les mêmes, c'est qu'elle s'est appliquée à des mœurs nouvelles; si elle est devenue plus forte, c'est, en partie, que ces mœurs avaient plus de relief. Mais, ni le mérite, ni le rang de Scribe n'en sont diminués : il est aussi nécessaire à la connaissance d'une partie de notre siècle que ses successeurs le sont pour la période suivante; ils ont leurs qualités, il conserve les siennes.

Où ils prennent l'avantage, c'est dans le style. Scribe, en effet, n'était pas écrivain et ne voulait pas

l'être, tandis que la plupart de ses successeurs ont eu ce souci et que plusieurs sont des maîtres du style. Le style, ce n'est pas seulement l'emploi du vocabulaire et de la syntaxe, c'est aussi le caractère original de l'exécution, cette marque propre qui, dans la manière de traduire la nature et la vie, accuse une personnalité humaine; c'est le don d'élever la réalité jusqu'à la vérité, par le choix, la disposition, le relief et, surtout, par l'originalité de l'expression. Tout cela manque à Scribe. Sa langue n'est ni incorrecte, ni impropre, mais elle est sans couleur; il parle avec justesse la langue de son temps, mais il n'y ajoute rien; ses personnages disent nettement ce qu'exige leur rôle, mais ils n'ont jamais de ces mots qui résument d'une manière définitive une situation, un sentiment, un caractère, et sont comme une lumière soudaine projetée dans les profondeurs de l'âme. Ils conversent avec agrément dans un dialogue simple et banal; tout à l'action, ils ne disent rien d'inutile, ils satisfont exactement la curiosité qu'ils excitent, mais ils ne donnent jamais le sentiment d'une vérité supérieure au moment présent, cette vérité latente que les écrivains de race découvrent et font jaillir; ils ne songent pas à provoquer une curiosité plus haute, celle qui ne s'en tient pas au rôle et veut découvrir l'homme dans le personnage.

Frappante dans la prose de Scribe, mais non choquante, car elle est en rapport exact avec sa manière de penser et avec la nature de ses sujets, cette médiocrité le trahit cruellement lorsqu'il veut ou plutôt lorsqu'il doit écrire en vers. Car il subit alors une nécessité : personne moins que lui n'était tourmenté par le

démon poétique; s'il versifie, c'est que, pour recevoir de la musique, un livret d'opéra veut être rimé. Il écrit donc en vers, sans être poète; il observe de son mieux les lois de la prosodie, mais il ne soupçonne ni la fantaisie, ni la grâce, ni l'élan lyrique, ni la rêverie. Comme la pensée ne soutient pas son expression, comme elle ne se présente à son esprit que subordonnée à une situation, au lieu de la faire naître, comme enfin il compte pour la traduire complètement sur le concours du musicien, les vers de ses poèmes d'opéra ou d'opéra-comique ne sont que faiblesse, à peu près, parfois incorrection, quoiqu'il ait moins commis d'attentats qu'on ne l'a dit contre la langue et la syntaxe.

Et pourtant, il y a dans Scribe une telle force dramatique et une telle sûreté de main que toutes ces faiblesses ne sont sensibles qu'à la lecture; il en reste peu de chose à la représentation. Le spectateur qui voit jouer *la Juive* ou *le Prophète*, *la Dame blanche* ou *la Muette*, *Bataille de Dames* ou *le Verre d'eau*, ne songe pas à désirer autre chose que ce qu'il voit et ce qu'il entend; sa curiosité est pleinement satisfaite. Bien rarement, s'il n'a pas de parti pris, il accuse l'auteur de rester au-dessous de son sujet et, s'il le fait, ce n'est qu'à la réflexion. Lorsqu'une de ces pièces est reprise, c'est une très agréable surprise, comme une revanche des maladresses prétentieuses, annoncées avec force réclame et qui n'ont pu durer. Ainsi, lorsque, il y a quinze ans, le Théâtre-Lyrique montait *Giralda*, après deux ou trois insuccès; ainsi, plus récemment, lorsque la Comédie-Française reprenait *Bertrand et Raton*, puis *Adrienne Lecouvreur*. Je ne

sache pas une seule pièce de Scribe qui ne soit sortie à son honneur d'une épreuve de ce genre, si dangereuse, d'habitude, pour les succès d'autrefois.

V

C'est le principal motif qui vaut à Scribe et à son répertoire l'antipathie dont je parlais au début de cette étude. Le public aime toujours la manière dont Scribe entendait un opéra, un opéra-comique, une comédie ou un vaudeville; en revanche, il n'aime pas, ou n'aime pas encore, les nouvelles formes. De là des rancunes violentes et de furieuses récriminations; mais est-ce la faute du public, s'il ne consent pas à s'ennuyer pour son plaisir? Surtout, est-ce la faute de Scribe?

Il est certain que Scribe nous a donné le goût de la pièce *bien faite*, c'est-à-dire logique, équilibrée, d'un intérêt continu, qui satisfait exactement le genre de curiosité qu'elle sollicite et qu'elle indique dès sa première scène. Il nous a déshabitués de l'intrigue faible ou obscure, des scènes mal liées, des dénouements mal venus; il nous a fait sentir plus vivement, en les évitant d'ordinaire et en nous montrant ainsi comment on les évite, le genre spécial d'impatience et de mauvaise humeur que provoquent les pièces mal faites. En cela, il a réalisé un grand progrès, il s'est montré inventeur, il s'est assuré sa place parmi les maîtres de théâtre.

Mais, nous dit-on, après un trop long règne du convenu et de l'artificiel, le temps présent demande au

théâtre une observation plus profonde, une vérité plus complète, un art plus sincère et plus fort. Remarquons d'abord que l'homme de génie, l'école puissante qui parviendraient à débarrasser entièrement le théâtre de la convention et de l'artifice obtiendraient un beau résultat : ils tueraient l'art dramatique. Ces prétendus obstacles à un art meilleur sont les raisons d'être de tout art; elles se modifient, elles sont remplacées par d'autres, mais les mêmes nécessités en maintiennent toujours le principe. Or, parmi les conventions de Scribe, les unes ont entièrement disparu et ne sont plus à combattre; les autres existaient avant lui et il n'a fait que les rapprocher de la vérité. Le genre de théâtre — c'est-à-dire la manière d'indiquer, de conduire et de conclure un sujet dramatique — où Scribe avait excellé, au lieu de gêner une nouvelle génération d'auteurs, l'a servie en lui permettant, grâce à l'expérience accomplie par lui, de réaliser avec moins d'effort les qualités plus hautes que cette génération apportait à l'art dramatique.

Aujourd'hui, ce que l'on réclame contre Scribe, c'est tout simplement le droit à la pièce mal faite, c'est-à-dire à la maladresse et à l'obscurité. Mais, ce droit, ce n'est pas Scribe qui le refuse; c'est le public, qui en se montrant rétif à ces nouveautés, subit l'influence, d'abord des lois nécessaires de l'art dramatique, puis d'une longue éducation qu'il ne doit pas seulement à Scribe, mais à tous ceux qui l'ont précédé ou suivi, c'est-à-dire à toute notre évolution dramatique.

Les attaques dont Scribe est l'objet, trente ans

après sa mort, ne prouvent qu'une chose, c'est que son œuvre est encore solide, dans ses parties durables; elles sont une forme de la gloire. Pour ma part, j'y vois un avantage, c'est d'obliger ceux qui aiment le théâtre, et qui n'aiment pas plus les idées imposées que les idées toutes faites, à raisonner leur opinion.

Février 1892.

LE PRINCE NAPOLÉON BONAPARTE [1]

Messieurs,

Celui de vos confrères dont je dois rappeler les titres devant vous, le prince Napoléon Bonaparte, n'a consacré aux arts que la moindre partie de son existence, et, bien que les services rendus par lui à l'objet constant de vos travaux lui aient pleinement mérité l'honneur de siéger au milieu de vous, ce ne fut là qu'un emploi intermittent de ses hautes facultés. Héritier du plus grand nom des temps modernes, les nécessités de sa naissance, autant que ses ambitions, lui firent jouer un rôle d'une autre complication que les calmes travaux de l'artiste ou les délicates études de l'homme de goût. Il a figuré sur la scène de l'histoire, en France et en Europe; éclatants ou néfastes, les événements auxquels il fut mêlé émeuvent toujours, par leurs souvenirs ou leurs conséquences, nos plus profondes convictions de citoyens. Retracer au

1. Notice lue à l'Académie des Beaux-Arts, dans la séance du 27 février 1892.

complet sa carrière me serait donc impossible, sans manquer à des convenances qui, cette fois, sont impérieuses comme des devoirs. Dans la plupart des notices lues à cette place, le portrait artistique est d'autant plus vrai qu'il réunit tous les traits de l'homme et se détache sur le fond complet de sa vie; avec le prince Napoléon, il est indispensable de choisir et d'éliminer pour rendre une exacte justice au fervent ami de l'art et au puissant esprit qui complétaient en lui le prince et l'homme d'État.

Ce goût de l'art, et d'un certain genre d'art, était pour lui un héritage de famille, aussi bien que son nom et sa destinée, et les incidents de sa jeunesse n'avaient pu que le développer. Le fondateur de sa dynastie ne rappelait pas seulement les chefs aventureux des cités italiennes du moyen âge et de la Renaissance par plusieurs éléments de son génie; il avait comme eux, comme les Médicis de Florence, l'instinct du beau et le besoin de la noble parure qu'il met dans une grande existence. Lorsque Napoléon Ier se fut tracé son rôle, lorsqu'il eut décidé d'imposer à la France celui d'une nouvelle Rome sous un nouveau César, il décida, avec cet esprit pratique qui faisait tout servir à un même objet, que la marque artistique de son temps serait une marque romaine. Il prit David à la Révolution pour l'attacher à l'Empire, et la peinture qu'il déclara sienne fut celle où le souvenir de l'héroïsme antique exaltait l'héroïsme contemporain; il voulut qu'avec Cartellier et Chaudet la sculpture fît revivre l'idéal de la statuaire grecque ou romaine; il provoqua, par Percier et Fontaine, une transformation d'après l'antique non seule-

ment de l'architecture, mais de l'art décoratif tout entier.

Né à Trieste, élevé en Italie, en Suisse et en Allemagne, faisant de longs voyages d'études en Angleterre et en Espagne, le fils du roi Jérôme vit à loisir les chefs-d'œuvre de la Renaissance italienne, de l'art grec et romain, des réalistes allemands, des coloristes espagmols. Il dut à cette longue fréquentation le vif sentiment des belles choses et aussi la largeur du goût. Non qu'il renonçât à la patrie artistique où son oncle avait fixé ses préférences : il avait trop le désir de continuer la tradition napoléonienne, il était lui-même trop latin de sang et d'esprit pour ne pas mettre l'art gréco-romain au premier rang. Ce prince, dont le masque rappelait par des caractères si accentués le type traditionnel des Bonaparte, et qui, semblable à une médaille antique, produisait comme l'évocation saisissante d'un César, ce prince voulait s'entourer d'un décor qui fût pour lui-même et pour les autres une attestation de ce qu'il était et de ce qu'il voulait être. Avec une ambition de race qui devait, jusqu'à la fin, brûler dans cette âme de feu et un ensemble d'idées où les théories césariennes se mêlaient aux instincts démocratiques, il se rattachait à cet esprit complexe du XVIIIe siècle, incrédule, railleur, confiant dans la seule raison et, avec cela, épris de grâce voluptueuse, de fine élégance et de simple beauté; esprit qui unissait l'ironie de Voltaire, le matérialisme de Diderot, l'utopie de Jean-Jacques, et, dernier contraste, l'amour de l'art populaire et raffiné, que la découverte de deux villes gréco-romaines avait mis à la mode

depuis 1750. Le jeune prince étudia Herculanum, Pompéi, le musée de Naples; il y fixa une préférence artistique grâce à laquelle il pouvait à la fois remplir une part de son rôle dynastique et satisfaire ses goûts de Français du XVIII[e] siècle.

Le trône impérial était relevé depuis trois ans, le fils du roi Jérôme était devenu prince, sénateur et général français, lorsque, au retour de Crimée, il fut nommé président de la Commission chargée d'organiser l'Exposition universelle de 1855. Il ne considéra pas ce titre comme un honneur ajouté à tant d'autres; il voulut en remplir tous les devoirs; il sut mener à bonne fin, avec un plein succès, la tâche difficile qu'il assumait.

Aujourd'hui, les Expositions internationales sont si bien entrées dans les mœurs de l'Europe qu'elles se succèdent rapidement et que chaque pays veut avoir les siennes. En 1855, elles étaient une nouveauté pleine d'inconnu. La première idée en avait été conçue en 1848 par un ministre de la seconde République française, Tourret [1] : l'incertitude du temps et des réclamations de toute sorte l'avaient fait abandonner. Échec regrettable, car, s'il est une idée digne de la France et de son génie traditionnel, c'est bien celle-là. Réunir tous les peuples dans une hospitalité digne d'elle, apprécier les services rendus par chacun à la cause commune du progrès, mesurer les étapes du génie humain, rassembler en champ clos, pour une lutte sans vaincus, des nations qui ne s'étaient

1. Charles-Gilbert Tourret, né en 1795, ministre de l'agriculture et du commerce dans le cabinet Cavaignac (20 juin — 20 décembre 1848).

rencontrées en corps que sur les champs de bataille, un tel programme eût rempli d'enthousiasme nos pères du XVIIIe siècle; ils y eussent salué la suite logique de leurs principes et le couronnement de leurs efforts. Comme bien d'autres idées françaises, celle-ci fut recueillie et appliquée par l'Angleterre : en 1851, la première Exposition internationale s'ouvrait à Londres; elle réussissait avec éclat; elle donnait au monde les enseignements les plus utiles et les plus imprévus [1].

La France suivait bientôt cet exemple : un décret du 8 mars 1853 décidait qu'une Exposition universelle des produits agricoles et industriels s'ouvrirait à Paris le 1er mai 1855; un second décret, en date du 22 juin, portait qu'une Exposition universelle des beaux-arts s'ouvrirait en même temps. Cette réunion des beaux-arts et de l'industrie était ainsi motivée : « Un des moyens les plus efficaces de contribuer au progrès des arts est une Exposition universelle qui, en ouvrant un concours entre tous les artistes du monde et mettant en regard tant d'œuvres diverses, doit être un puissant motif d'émulation et offrir une source de comparaisons fécondes; les perfectionnements de l'industrie sont étroitement liés à ceux des beaux-arts; cependant toutes les expositions des produits industriels qui ont eu lieu jusqu'ici n'ont admis les œuvres des artistes que dans une proportion insuffisante : il appartient spécialement à la France, dont l'industrie doit tant aux beaux-arts, de leur assi-

1. Voir, pour l'histoire des Expositions universelles, le *Rapport général sur l'Exposition universelle internationale de 1889, à Paris*, par M. Alfred Picard, 1891.

gner, dans la prochaine Exposition universelle, la place qu'ils méritent ».

A l'Exposition de Londres, les choses s'étaient passées de toute autre façon et en vertu d'une théorie fort bizarre. Les organisateurs avaient créé une section des beaux-arts, mais ils en avaient exclu la peinture, pour n'y admettre que la sculpture, l'architecture et la gravure. Ils expliquaient ainsi cette exclusion : « La sculpture fournit ses artistes à l'industrie pour décorer une pendule, pour sculpter un meuble; l'architecture se combine avec l'industrie du potier, du fondeur, et donne les profils et les dessins de toutes les décorations; la gravure s'exécute sur des cuivres et s'imprime avec une presse : ces arts sont industriels. Tout au contraire, la peinture transmet sur la toile un ordre d'études, de sujets, de passions, qui sont étrangers à l'industrie. » Ainsi le peintre, le maître de la couleur, celui qui doit produire au suprême degré l'illusion artistique, ne peut être d'aucun secours au tapissier, au céramiste, au décorateur, au graveur et doit renoncer à toute influence sur l'industrie? Il y avait là plus qu'une erreur de classification, il y avait une erreur de principe, une vieille erreur qui avait provoqué une profonde décadence de l'art industriel. Lorsque celui-ci n'est plus sous l'inspiration de l'artiste, il perd, avec le goût, la faculté de renouvellement; il tombe dans le métier. L'art était privé, depuis le premier Empire, de cette hégémonie nécessaire; aussi la France, qui, à travers le moyen âge, la Renaissance et les deux derniers siècles, avait imprimé la même marque à toutes les manifestations matérielles du beau, depuis

la masse architecturale de l'édifice jusqu'aux moindres détails de sa décoration et de son mobilier, le pays où le sens de la grâce avait tout inspiré se trouvait réduit à un art décoratif qui était la négation même de ce qu'il prétendait réaliser. L'excès du mal et le naïf étalage qu'il faisait de lui-même, dans les considérants que je viens de rappeler, devaient heureusement ouvrir les yeux les plus prévenus et provoquer le remède. Les Français qui visitèrent l'Exposition de Londres virent bien vite ce qu'avait produit le divorce de l'art et de l'industrie; le comte Léon de Laborde, poussa le cri d'alarme, un cri éloquent, nourri, prolongé, un cri en deux volumes, qui sont encore aujourd'hui le plus riche répertoire d'idées et de faits sur cette question capitale et qui peuvent se résumer dans cette simple et courte vérité : L'art pur a toujours inspiré l'art industriel dans le passé; seul il peut le ressusciter dans le présent; ils étaient unis, ils doivent s'unir encore [1].

En attendant que cette vérité fît son chemin dans la masse des artistes, trop dédaigneux de l'industrie, et des industriels, trop méfiants des artistes, les organisateurs de l'Exposition de 1855 travaillèrent de tout leur pouvoir à en faire la démonstration. Un des plus convaincus, des plus laborieux et des plus énergiques, fut le prince Napoléon. Dès la première séance de la commission impériale, le 29 décembre 1853, il disait : « Pour la première fois, à une Exposition universelle de l'industrie, se trouvera réunie une Exposition universelle des beaux-

1. *De l'union des arts et de l'industrie*, 1856.

arts. Il appartient à notre pays de donner l'exemple de cette alliance, qui va si bien à son génie initiateur. » L'Exposition terminée, il voulut que, pour la séance solennelle de distribution des récompenses, le 15 novembre 1855, les chefs-d'œuvre de l'art et de l'industrie fussent réunis dans la grande nef du palais des Champs-Élysées, et, en présentant son rapport à l'empereur, il revenait en ces termes sur l'affirmation émise deux ans auparavant : « C'est avec intention que j'avais décidé qu'on marierait ainsi l'Art à l'Industrie. Suivant moi, leur réunion caractérise l'époque moderne, et leur fusion intime est un des progrès auxquels nous devons tendre de toute notre énergie [1]. »

D'une manière générale, l'action personnelle du prince ne cessa de se faire sentir sur la marche de l'Exposition. Il voyait bien la portée de cet immense effort; il disait, en effet, dans l'introduction du rapport que j'ai déjà cité : « Les Expositions universelles sont une nécessité de notre temps. Sans porter atteinte aux nationalités, éléments essentiels de l'organisation humaine, elles fortifient les généreusss influences qui convient tous les peuples à l'harmonie des sentiments et des intérêts. L'observation qui m'a frappé tout d'abord, c'est que de ces grands concours jaillit une fois de plus la preuve que les sociétés modernes doivent marcher vers la liberté. En examinant la provenance et l'origine des richesses étalées sous nos yeux, j'ai pu constater que la supériorité

1. *Rapport sur l'Exposition universelle de 1855 présenté à l'Empereur par S. A. I. le prince Napoléon, président de la Commission,* 1857.

industrielle d'une nation dépend par-dessus tout de sa moralité et de son esprit d'initiative individuelle. »

Une fois l'Exposition ouverte, le prince y fit une longue série de visites, dont chacune était l'objet d'un compte rendu détaillé, écrit sous ses yeux et inséré au *Moniteur* [1]. Le rédacteur de ces *Visites* les appréciait ainsi : « Ceux qui ont eu l'honneur d'être convoqués à ces revues pacifiques, qui, elles aussi, ont leur solennité, ont apprécié toute l'importance de ces études accomplies au milieu d'une foule immense et recueillie, avec le concours assidu des savants, des commissaires, des chefs d'industrie de toutes les nations ». Il montrait le prince « traversant, au milieu d'une foule immense, recueillie et sympathique, les moindres sections du Palais et des galeries, s'arrêtant devant chaque produit, l'examinant et l'appréciant, interrogeant le maître moins souvent encore que l'ouvrier, voyant tout, touchant à tout ». Je sais bien que, depuis Dangeau, il faut dans ce genre de littérature faire la part des convenances et des conventions; il n'en reste pas moins que l'action du prince fut aussi laborieuse qu'intelligente.

Son rapport, à lui seul, suffirait à établir cette part d'action. Il est sobre, simple, clair; il dénote la main d'un homme qui avait assez de valeur personnelle pour ne pas céder à une vanité mesquine. Plusieurs

1. Ces comptes rendus, œuvre de M. Adrien Pascal, chef du service de la publicité de la Commission impériale, ont fait la matière de deux volumes publiés sous ce titre : *Visites et études de S. A. I. le prince Napoléon au palais de l'Industrie*, 1855, et *Visites et études de S. A. I. le prince Napoléon au palais des Beaux-Arts*, 1856.

des idées qu'il soutenait et qu'il n'avait pu faire triompher complètement ont subi l'épreuve de l'expérience; après trois Expositions de plus en plus vastes, celles mêmes qui sont mêlées d'erreurs méritent encore la discussion [1].

Au point de vue spécial des beaux-arts, le prince avait conçu le projet de réunir toutes les œuvres marquantes qui s'étaient produites en France depuis 1800, et de présenter ainsi l'ensemble de l'art français pendant la première moitié du siècle. La commission impériale écarta ce projet par crainte d'étendre à l'excès une Exposition qui n'était pour elle qu'une forme du Salon annuel et aussi de dégarnir les musées. Les organisateurs de l'Exposition de 1889 ont été moins timides; malgré d'inévitables lacunes, malgré quelques classements qui devançaient le goût présent et probablement celui de la postérité, l'Europe et nous-mêmes ne saurions oublier l'admirable spectacle qui nous a donné la pleine conscience de ce que vaut l'art de notre siècle.

Réduite aux œuvres contemporaines, l'Exposition de 1855 était singulièrement instructive. A côté de Delacroix, qui exposait 38 toiles, Ingres en avait 40, et l'honneur d'un Salon spécial lui était attribué. Je ne prétends pas trancher le procès qui divisera toujours les deux grands rivaux; je me contente d'envier ceux qui ont pu voir ce spectacle : le maître de la ligne et celui de la couleur représentés par les œuvres maîtresses de leur longue carrière, l'art classique et l'art

1. Voir le *Rapport* déjà cité de M. A. Picard sur l'Exposition de 1889.

romantique côte à côte, face à face, luttant loyalement devant l'Europe et la France pour le plus grand honneur du pays. Mais je dois rappeler les préférences du prince Napoléon, car il a pris soin de les attester lui-même d'une manière éclatante. Dans le discours qu'il prononça devant l'empereur, à la distribution des récompenses, il disait : « Dans les beaux-arts, le rôle du jury a été difficile et délicat. Je me suis abstenu d'y paraître et n'ai fait que sanctionner ses choix. J'ai seulement témoigné le désir qu'il me fût permis de proposer à Votre Majesté une haute distinction pour celui de nos artistes qui, suivant la glorieuse tradition des beaux siècles de l'antiquité, a consacré toute sa vie et son talent au genre que, dans mon opinion personnelle, je regarde comme le type éternel du beau. »

Ingres venait, en effet, sur la demande expresse du prince, d'être promu à la dignité de grand-officier de la Légion d'honneur, et certes, pour ceux qui avaient admiré ces chefs-d'œuvre d'invention et de composition, ces modèles de style, de probité, de vigueur et de courage qui s'appellent l'*Apothéose d'Homère*, le *Martyre de saint Symphorien*, le *Vœu de Louis XIII*, les deux *Chapelle Sixtine*, le *Portrait de M. Bertin*, l'initiative du prince était un acte de haute justice, qui honorait à la fois le prince, l'artiste et la France, glorifiée dans ce qu'elle a de plus durable : la mesure dans la force, la justesse dans l'énergie, la vérité dans l'idéal, la possession de soi-même dans le génie [1].

1. Le prince Napoléon fut aussi nommé président de la Commission de l'Exposition universelle de 1867; mais, à la

Le rôle du prince Napoléon durant l'Exposition universelle avait fait naître chez lui un désir très légitime, celui d'appartenir à votre compagnie. Comblé de toutes les dignités civiles et militaires, blasé sur ces honneurs qu'il quittait et reprenait tour à tour, au gré de ses dédains et de ses impatiences, il posa sa candidature à l'Académie des beaux-arts. C'était la première fois, depuis l'ancien régime, qu'un prince du sang aspirait à l'égalité académique. On avait vu jadis, en 1753, un frère de M. le Duc, le comte de Clermont, briguer un fauteuil à l'Académie française. L'impartiale histoire constate que le comte fut un médiocre académicien. Dans un corps où l'observation des usages est le premier devoir de tous, il ne voulut pas se plier à celui qui consacrait cette égalité dont il avait dit se faire honneur : il esquiva la formalité du discours de réception et la remplaça par une simple visite, dans laquelle il fit à ses confrères un petit compliment improvisé, reçut son jeton en déclarant qu'il avait envie de le faire percer pour le porter à sa boutonnière, « comme sa croix de Saint-Louis d'académicien », mais il s'en tint à ces « agréables fadaises » et à ces amabilités de huis clos; depuis ce jour, il ne parut plus à l'Académie [1].

Chez le prince Napoléon, l'ambition académique fut plus scrupuleuse et plus suivie : élu le 11 juillet 1857

suite du désaveu que lui avait attiré, de la part de l'empereur, un discours prononcé en Corse à l'inauguration de la statue de Napoléon Ier, il donna sa démission de plusieurs fonctions, et, entre autres, de celle-là.

1. Voir Sainte-Beuve, *Nouveaux lundis*, t. XI.

à la place d'académicien libre vacante par la mort du marquis de Pastoret, il remplit exactement les obligations de son titre, prit part aux travaux de la compagnie autant que le lui permettaient ses charges multiples, et, dans vos séances, sut faire apprécier la vivacité et l'élévation de son esprit; cet esprit qu'un critique d'alors, dans un portrait flatteur et mordant qui fit grand bruit, mais qui, somme toute, n'était pas pour déplaire au modèle, qualifiait de « puissant, délicat et mobile, qui étonne, attire, inquiète, séduit sans chercher à séduire, et enchaîne les dévouements autour de lui, sans rien faire pour les retenir [1] ».

Peut-être, dans les motifs qui conduisirent le prince à l'Institut, faut-il indiquer encore, pour une part, le souvenir du fondateur de la dynastie et le désir d'être le plus possible un Bonaparte. On sait que, simple général, en 1797, le futur empereur était entré à l'Académie des sciences, qu'il avait signé ses proclamations d'Égypte : « Le membre de l'Institut, général en chef de l'armée d'Orient », et que, sur le trône, il conserva quelque temps encore ce titre, en attendant de le remplacer par celui de « protecteur ».

Depuis le comte de Clermont, depuis le général Bonaparte et le prince Napoléon, l'Institut a vu encore un souverain et un prince de sang royal siéger parmi ses membres. Il est permis de dire, sans flatterie, que leurs procédés font un contraste complet avec ceux du comte de Clermont, et d'ajouter que, si

1. Edmond About, *Dernières lettres d'un bon jeune homme*; *le Salon de 1861*.

l'égalité académique avait besoin de recevoir la preuve répétée que l'on peut être à la fois l'héritier de plusieurs siècles d'histoire et un confrère d'une haute et simple courtoisie, cette preuve est faite à cette heure par un même académicien dans trois classes de l'Institut.

Homme de goût, pouvant suivre ses préférences et réaliser ses idées, le prince Napoléon se trouva naturellement conduit, par ses propres tendances et celles qui s'accusaient autour de lui, à poursuivre une tentative originale et qui mérite une mention dans l'histoire artistique de notre temps. Après l'art du premier Empire et le règne gréco-romain de Percier et Fontaine — plus romain que grec, c'est-à-dire plus fort que gracieux, et assez restreint dans le choix de ses motifs d'imitation, — la révolution romantique avait mis à la mode, pour un temps, les souvenirs d'un moyen âge assez confus. Artistes et hommes de lettres avaient recherché, avec un éclectisme où il entrait plus de mode que de science, tout ce qui portait la marque gothique, meubles, armes, tapisseries, et leurs intérieurs avaient offert assez longtemps l'aspect de musées de Cluny en raccourci, mal classés, où quelques belles choses se mêlaient à beaucoup de pauvretés barbares et de laideurs archaïques. Puis la lassitude était venue; ces collections disparates s'étaient dispersées à nouveau chez les brocanteurs, et la décoration intérieure des appartements avait perdu toute notion de style; elle s'était faite bourgeoise et lourdement confortable. Il fallut un renouvellement partiel de l'art pour mettre fin à cette éclipse du goût.

Ce renouvellement, comme tous les changements artistiques, ne s'opéra pas d'un seul coup; il y fallut du temps et des influences très diverses, inégales de tendances comme de valeur. Depuis ses débuts jusqu'à sa mort, Ingres n'avait cessé d'opposer au romantisme de la peinture sa propre conception de l'art d'après Raphaël et l'antiquité; mais, avec ses rares disciples, ce grand convaincu restait un isolé. Et voilà que, peu à peu, sous l'action persistante des études classiques, de l'École des beaux-arts, de l'Académie de France à Rome, par le renouvellement de l'archéologie, grâce au goût des voyages de plus en plus répandu chez nos artistes, par le désir, enfin, de se reposer des sujets violents et sanglants, l'antiquité reparaissait dans les tableaux. Tantôt grandiose, tantôt familière, elle mêlait l'histoire et le genre, les scènes de la vie intime et celles de la rue. Dès 1850, ce mouvement est déjà très sensible; Gleyre et Couture ont donné *les Illusions perdues* et *les Romains de la décadence*; Hamon, *Daphnis et Chloé* et *l'Affiche romaine*; le peintre des *Jeunes Grecs excitant des coqs* commence cette série de toiles énergiques ou gracieuses qui vont des scènes tragiques du forum ou du cirque aux spirituelles évocations de la vie élégante et de la religion familière; Chassériau passe d'*Andromède* et de *Sapho* au *Tepidarium de Pompéi*; Paul Baudry donne le *Supplice de la vestale*; Cabanel, la *Nymphe enlevée par un faune* et la *Naissance de Vénus*; un jeune maître, épris de grâce mythologique, charme les yeux avec l'*Idylle*, *Arion sur un cheval marin*, la *Bacchante sur une panthère.* On leur a reproché d'abuser de l'érudition et de l'anecdote, de

nous présenter une antiquité trop moderne, trop française ou même trop parisienne, comme si la recherche de la vérité par le détail n'était pas, dans l'art, un besoin aussi légitime que les synthèses historiques, comme si les anciens n'avaient pas leurs heures de détente. Le public sans parti pris leur savait gré de le reposer, par l'esprit de leurs compositions et leur couleur lumineuse, des sombres tristesses auxquelles il avait été réduit si longtemps.

L'architecture suivait une évolution semblable, et, sur ce terrain aussi, romantiques et néo-classiques étaient aux prises. Avec beaucoup de science et de chaleur, Lassus et Viollet-le-Duc s'efforçaient de provoquer dans l'art de bâtir une révolution semblable à celle que Victor Hugo et ses amis avaient opérée dans la poésie. Mais ils venaient trop tard, à l'heure où touchait à sa fin le mouvement littéraire sur lequel ils s'appuyaient; il leur manquait la force créatrice, et ils réussissaient mieux à restaurer qu'à élever. Les classiques, qui avaient pris position avant eux, à la suite de Hittorf, se montraient plus heureux avec Duban, Duc, Labrouste, qui étudiaient avec une méthode exigeante les antiquités pompéiennes et les grandes époques de l'art grec; avec Vaudoyer, restaurateur original du style byzantin. Leurs œuvres étaient considérables, quelques-unes hors de pair; jointes à celles qui vinrent un peu plus tard, elles repoussent avec une évidence victorieuse le reproche d'imitation servile trop facilement répété contre l'architecture de notre siècle.

De cette science précise au désir de reconstituer

en entier et réellement une époque de l'art antique autrement que par des dessins ou par des imitations de détail, il n'y avait qu'un pas; mais, pour le franchir, il fallait le concours de deux bonnes volontés dont la réunion n'est pas ordinaire : celle d'un architecte à la fois homme d'étude et d'invention, qui sût non pas copier, mais recréer, et celle d'un homme de goût assez au-dessus des nécessités ordinaires de la vie pour consacrer toute une fortune à une fantaisie de délicat. Notre confrère M. Alfred Normand fut cet architecte, et le prince Napoléon cet homme de goût. Par la volonté de l'un et le talent de l'autre s'éleva ce palais de l'avenue Montaigne où l'étude des demeures les plus complètes de Pompéi donna naissance à une restitution exacte et ingénieuse d'un milieu disparu. C'était à la fois une œuvre de science et une œuvre d'art; on eût dit un musée habitable, car la vie moderne s'y trouvait à l'aise dans ces distributions anciennes, qui conservaient à la fois leur nom, leur physionomie et leur usage; comme si les besoins de la vie humaine n'étaient distingués, à travers les divers âges de la civilisation, que par des différences de détail; comme si le beau et l'utile avaient trouvé leur expression définitive dans cette antiquité, source et modèle de tout art. Transition délicate entre l'art grec et l'art romain, trait d'union de deux grandes civilisations, avec la gaieté sereine de ses peintures et de ses mosaïques, de ses décorations légères comme la fantaisie grecque et précises comme la raison romaine, la maison pompéienne respirait ce sentiment universel du beau et cette joie de vivre qui furent le double charme du monde ancien.

La femme de Diomède pouvait s'éveiller de son sommeil séculaire et dire au seuil de cette demeure :

... Où suis-je? Le temps a-t-il cloué sa roue?
Est-ce une illusion qui de mes yeux se joue?
Rien ne s'est donc passé pendant mon long sommeil?
Le volcan n'a donc pas vomi son feu vermeil,
Et l'histoire a menti? — Pompéia vit encore!
Ce palais que l'art grec pur et sobre décore
C'est le mien, et mon pas y marche familier;
Comme un foyer antique, il est hospitalier [1]....

Car la poésie s'était jointe à l'art pour célébrer et peupler cette création charmante. Après le prologue de Théophile Gautier, le plus habile des poètes de ce temps à rivaliser avec l'art de couleur et de précision, une pièce d'Émile Augier, *le Joueur de flûte*, éclairée par un rayon de la grâce antique, était représentée devant l'empereur et sa cour. Cette soirée brillante fut la dernière fête romaine qu'ait vue Paris sous un prince qui croyait continuer César. C'était au lendemain de Magenta et de Solférino; tout semblait sourire à la fortune impériale, et les armes qui sonnaient dans l'atrium de Diomède étaient des armes victorieuses. Aussi le poète s'écriait :

Ta villa, Diomède, a, dans ses murs étroits,
Napoléon premier et Napoléon trois!
Le temple est trop petit pour loger deux histoires,
Et j'entends au plafond des ailes de Victoires
Qui passent sur la fête avec des palmes d'or,
Battre et s'enchevêtrer en leur rapide essor :
Il en vient de Crimée, il en vient d'Italie,
Et déjà la maison en est toute remplie!

1. Théophile Gautier, *la Femme de Diomède*, prologue récité par Mlle Favart, le 15 février 1860, à l'inauguration de la maison pompéienne. — Les vers qui suivent ceux-ci sont une très exacte description de cette maison.

Démentis de la fortune! revanches de l'histoire! Que reste-t-il de tout cela? Les ailes brisées de ces victoires sont tombées dans l'abîme ouvert sous les pas de la France; l'hôte princier et le visiteur impérial sont morts en exil; le palais lui-même a disparu.

Car elle n'a pu résister, cette image exquise du passé, à la poussée brutale de la vie contemporaine. Abandonnée par son propriétaire, vendue, revendue, plusieurs fois mutilée, elle vient d'être démolie pour faire place à des maisons bien usuelles et bien modernes, alors qu'elle méritait d'être conservée comme un musée. J'ai pu la visiter, à la veille de la ruine finale, avec l'architecte qui l'avait construite avec amour et la voyait tomber avec douleur; douleur poignante, la plus amère qu'un artiste puisse ressentir; et tandis que, par une journée de décembre, en parcourant ces pièces vides, mais toujours riantes, malgré la triste lumière de l'hiver, notre confrère me rappelait l'enthousiasme de sa jeunesse, sa collaboration avec le prince, les fêtes dont il avait été l'ordonnateur et le témoin, le vers mélancolique du poète me remontait à la mémoire : *Sunt lacrymæ rerum....*

Au point où j'en suis de ma tâche, messieurs, il ne me reste plus qu'à indiquer devant vous un dernier trait de la physionomie du prince Napoléon. Cet ami de l'art était aussi un ami de la science et des lettres. En 1857, il avait fait dans les mers du Nord un voyage où la recherche scientifique avait autant de part que l'agrément[1]; il en commençait un autre en 1870,

1. Les résultats de ce voyage ont été consignés par M. Charles Edmond dans un livre intitulé : *Voyage dans les mers du Nord à bord de la corvette la* REINE HORTENSE, 1857.

sur les côtes de Norvège, lorsque la nouvelle de nos premiers revers le rappela brusquement en France. Personnellement lié avec quelques-uns des libres esprits qui formaient un groupe d'élite dans la littérature du second Empire, il honorait en leur personne l'indépendance de la pensée. Il avait un goût large et sûr, avec une prédilection marquée pour le théâtre, ce qui n'est pas pour surprendre, car ce genre realise l'union la plus complète qui puisse exister entre la littérature et l'art. Il aimait beaucoup l'histoire, surtout l'histoire écrite à la façon grecque et romaine, véhémente jusqu'à la passion, où derrière l'auteur, on sent toujours un homme, avec ses enthousiasmes et ses haines. La langue qu'il écrivait était énergique et sobre, avec ce tour de concision et de plénitude dont Napoléon Ier s'était fait un style si personnel; il le rappelait aussi exactement qu'un effort de volonté peut reproduire la marque spontanée du génie. Enfin, il avait toutes les qualités de l'orateur : autorité pressante du débit, vigueur dialectique du raisonnement, chaleur colorée de la parole.

Car, à partir de 1861, il profitait de son siège au Sénat pour exposer sa pensée sur la politique générale de l'Empire, avec une indépendance singulière chez un prince que tant de liens unissaient à un pouvoir tout personnel. Je ne passerai pas en revue ces discours retentissants, quoique sa nature complexe et passionnée s'y montre tout entière, cela pour les motifs que j'indiquais au début de cette notice. En 1865, à Ajaccio, il traçait de Napoléon Ier et des idées napoléoniennes un portrait et un résumé d'une telle énergie que cette éloquence brûlante faisait scan-

dale; il éditait la correspondance de l'empereur avec un grand zèle, mais aussi avec une indépendance critique qui fut très commentée : il déclarait avoir publié seulement « ce que l'empereur aurait livré à la publicité si, se survivant à lui-même, il avait voulu montrer à la postérité sa personne et son système ». Ainsi, partout, la décision personnelle, le mépris hautain des convenances qu'il pouvait blesser ou des contraditions qu'il pouvait soulever, un caractère absolu, une volonté intraitable.

Précipité de son rang par la chute de l'Empire, il ne renonça pas à faire acte de politique, d'écrivain ou d'orateur, et, comme en 1848, la république le vit démocrate à la Chambre, prétendant dans la presse, toujours aussi énergique dans son style et dans sa parole. Plusieurs fois encore il prit la plume ou parut à la tribune pour se défendre ou pour attaquer. Son dernier livre, *Napoléon Ier et ses détracteurs*, mérite surtout d'être rappelé pour l'importance du sujet, l'illustration de l'historien auquel il répondait, et sa propre compétence à le traiter. On peut trouver qu'il n'a pas porté la discussion sur le meilleur terrain et que l'héritier d'un tel nom avait autre chose à faire, en un tel sujet, que de discuter des textes et parfois de remplacer les arguments par des violences ; ce qu'on ne saurait contester, c'est la flamme qui brûle dans les pages, le souffle qui les anime, en un mot le talent d'écrivain qu'elles attestent une fois de plus. On songe à ces testaments célèbres, écrits pour le bronze et le marbre, en lisant des lignes comme celles-ci : « Neveu de Napoléon, j'ai grandi au milieu des siens, j'ai été bercé par le récit de sa vie, j'ai publié sa cor-

respondance, j'ai entretenu les témoins de son existence, j'ai interrogé ceux qui s'étaient associés à ses gloires ou qui avaient partagé ses malheurs.... De la retraite où j'écris ces lignes je vois lés montagnes de cette Savoie que j'ai contribué à donner à mon pays.... Je veux adoucir l'exil auquel je suis condamné en ressuscitant ce passé dont le nom que je porte résume les gloires et dont les grandeurs évanouies doivent être pour notre patriotisme une force et une espérance. »

Il était donc exilé, exilé une fois de plus, « comme dans son enfance »; même dans le cercueil, cet exil devait se continuer pour lui. Je ne rappellerai pas sa fin, dans cette Rome, patrie idéale de sa race, où d'autres Bonaparte étaient venus chercher, comme lui, les consolations suprêmes de leurs malheurs finissants; elle est présente à toutes les mémoires. Devant la lutte terrible de sa robuste nature contre la mort, les amertumes qu'il dut ressentir, son énergie supérieure à tout, amis et adversaires ne pouvaient éprouver qu'admiration et pitié.

Je me suis efforcé, messieurs, de retracer la saisissante figure du confrère que vous avez perdu, dans la mesure dont l'objet de cette notice me faisait un devoir; je l'ai fait avec le respect que mérite un homme de ce rang, de cette nature et de cette valeur, avec le souci de la seule verité. Je suis assuré de traduire, en finissant, la pensée de votre compagnie, si j'ajoute que, prétendant et démocrate, héritier mécontent d'un grand nom, révolté contre une haute fortune, homme d'État plus clairvoyant que ferme en ses desseins, nullement soldat, mais ayant à l'occa-

sion le coup d'œil d'un homme de guerre, écrivain et orateur de race, en un mot une des natures les plus riches en contrastes que nous offre l'histoire, le prince Napoléon Bonaparte dut aux lettres, aux sciences et à l'art les heures les plus douces peut-être de son existence troublée. Il aimait bien ces nobles choses et il les servit de son mieux; elles l'ont récompensé par les consolations qu'elles procurent toujours et par l'honneur de vous avoir appartenu, le seul que la Fortune n'ait pu lui prendre et le dernier qu'il ait conservé dans son pays.

Février 1892.

L'ENSEIGNEMENT AU THÉATRE

CONFÉRENCES DE M. F. BRUNETIÈRE A L'ODÉON

On peut dire à cette heure que les conférences de M. Ferdinand Brunetière au théâtre de l'Odéon ont été un des événements littéraires de cet hiver. Par l'intérêt qu'elles ont excité, l'attention avec laquelle le public les a suivies, surtout par leur importance propre, elles ont singulièrement dépassé leur objet et leur cadre. D'ordinaire, rien de passager comme une conférence et l'impression qu'elle laisse : le spectateur ne lui demande qu'un peu de distraction et d'instruction, moins de celle-ci que de celle-là; l'auteur, qui les improvise, ne songe guère à les fixer en les écrivant; les critiques, à qui les livres donnent assez à faire, ne veulent pas s'imposer un surcroît de besogne en appréciant des paroles volantes. Cette fois, auteur, public et critiques ont fait exception à la règle commune : l'auteur a revu pour l'impression ses paroles recueillies par la sténographie; le public a prouvé, par son empressement et

sa persistance, qu'il voyait dans ces matinées plus qu'un divertissement ordinaire; la critique en a disserté sur des tons divers, sérieux ou plaisants, mais avec un étonnement visible et comme un respect involontaire pour la force dont témoignait cette tentative. Tous ont senti qu'il y avait là, dans un genre quelque peu frivole, une forme originale du haut enseignement.

C'est à ce dernier titre surtout que je voudrais apprécier la tentative de M. Brunetière. J'en profiterai pour examiner la place que le talent essentiellement didactique de l'auteur lui donne dans la critique contemporaine; d'autant plus volontiers que ce puissant esprit ne me semble pas avoir rencontré toujours le sérieux ou la sympathie dont il est digne. Au point de sa carrière où il est parvenu, cet examen peut s'exercer sur une œuvre déjà considérable, que le temps complétera sans modifier un ensemble de caractères qui, dès maintenant, sont définitifs.

I

Voilà plus de vingt ans qu'Hilarion Ballande instituait au théâtre de la Gaîté des matinées classiques précédées de conférences. Depuis assez longtemps déjà la conférence était entrée dans les habitudes parisiennes ou même provinciales, mais il n'était encore venu à l'idée de personne de la transformer en auxiliaire du théâtre. On plaisanta beaucoup l'ingénieux Gascon, et l'idée de faire de l'enseignement,

chose sérieuse, dans un théâtre, lieu de plaisir, parut dangereuse aux critiques, voire aux chroniqueurs. Unir des choses aussi dissemblables, disaient-ils, c'était les compromettre également; il fallait respecter les impressions du public, les laisser naître spontanément et ne pas les lui imposer d'avance. Ballande, qui avait des lettres, répondait par l'adage latin : *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci.* Il faisait observer aussi que présenter au public une critique instructive avant la représentation n'était guère moins raisonnable, en l'espèce, que de la lui soumettre après; qu'il ne s'agissait pas d'imposer des impressions, mais de les aider à naître; que, pour les pièces du répertoire, déjà si éloignées de nous, il pouvait être fort utile de les éclairer par une sorte de notice historique; que chacune d'elles soulevait bien des questions, ignorées du public, et dont il saurait gré à des orateurs instruits de lui donner la solution agréable et sans fatigue [1]. Les matinées Ballande avaient lieu le dimanche, et à une époque où les divertissements des après-midi dominicaux ne s'offraient pas en foule, comme aujourd'hui; les voltairiens ajoutaient que ces matinées étaient une ressource pour ceux à qui le chant des vêpres ne suffisait pas. Malgré plaisanteries et critiques, Ballande eut son succès, un moment très vif; M. Francisque Sarcey lui prêtait un appui chaleureux et achevait d'établir, dans ces

1. Les mêmes critiques ont été reprises contre les matinées-conférences, toutes les fois qu'ont été faites des tentatives du même genre; à propos des conférences de l'Odéon, dont il va être parlé, H. de Lapommeraye s'est attaché à réfuter ces critiques dans une préface au premier volume d'un recueil de ces conférences.

matinées, son propre talent de conférencier; il en était de même du regretté H. de Lapommeraye; des professeurs comme MM. Gidel et Talbot se joignaient à eux, avec leur expérience de l'enseignement. Malheureusement, Ballande opérait trop loin et avec une troupe médiocre, car, malgré quelques étoiles très passagères, il la recrutait au hasard, la payait mal et ne pouvait lui donner aucun ensemble. Les autres théâtres, voyant la faveur avec laquelle étaient accueillis les spectacles de jour, lui en empruntèrent l'idée, en lui laissant les conférences, et diminuèrent notablement son public; après avoir essayé de transporter son institution au Théâtre-Déjazet, qu'il baptisa du nom pompeux de Troisième Théâtre-Français, Ballande dut se résigner à n'être plus qu'un directeur comme les autres [1].

L'échec relatif de son invention était regrettable, elle rendait, en effet, un égal service au théâtre et à l'enseignement. D'abord, on ne jouera jamais assez le répertoire classique. Si l'État maintient, comme dans des musées de l'art théâtral, ces chefs-d'œuvre incomparables, qui ne sont pas seulement des modèles de beauté, mais des leçons d'héroïsme et de grandeur d'âme, ce qu'il fait est à peine assez : la Comédie-Française et l'Odéon ne représentent qu'un petit nombre d'œuvres anciennes, toujours les mêmes; beaucoup de pièces intéressantes, même des grands auteurs, ne paraissent devant le public qu'à titre exceptionnel; un plus grand nombre ne

1. M. Francisque Sarcey raconte l'histoire des matinées Ballande avec beaucoup de verve et de bonne humeur, dans ses *Souvenirs d'âge mûr*, 1892.

sont jamais jouées. On ne saurait donc trop encourager les tentatives qui ont pour résultat d'élargir ce répertoire et d'entretenir en sa faveur l'attention du grand public, qui s'en détacherait vite si elle n'était soutenue. Quant à l'enseignement, il est encore plus intéressé dans la question.

C'est un lieu commun de dire qu'une œuvre de théâtre n'est bien comprise et sentie qu'à la représentation, « aux chandelles », que là seulement elle vit de sa vie propre et produit tout son effet. Il s'en faut, cependant, que cette vérité soit acceptée comme évidente et le théâtre regardé, à ce point de vue, comme l'indispensable auxiliaire du lycée. Il reste encore, dans l'esprit des maîtres et des familles, quelque chose des vieilles craintes que la scène inspire à la morale; craintes excessives, mais respectables, et qu'il faut surtout combattre par des démonstrations de fait. Ceux mêmes qui ne partagent pas ces scrupules sont trop portés à croire que le talent du professeur et le travail de l'élève suffisent pour tirer d'une tragédie ou d'une comédie tout ce qu'ils contiennent d'enseignement. Il est pourtant certain que, même médiocrement jouée, une pièce de théâtre en dit beaucoup plus à la scène qu'à la lecture la plus attentive ou avec le commentaire le plus intelligent. Le développement de l'intrigue, la peinture des caractères, la progression de l'intérêt, tout cela ne ressort pleinement que de la représentation, car, pour animer ces vers ou cette prose, il faut la diction, le costume, le décor; il importe que l'œil et l'oreille soient sollicités et satisfaits en même temps que l'esprit; se borner à lire des pièces, c'est se

priver de tout ce que le théâtre, qui n'est pas seulement un genre littéraire, emprunte aux ressources de l'art.

Persuadé plus que personne de cette vérité, le directeur de l'Odéon, M. Porel, reprenait il y a cinq ans l'idée de Ballande et mettait à son service des ressources plus capables de la faire réussir. Chef d'un théâtre régulier, installé en plein quartier Latin, il pouvait compter sur un public plus étendu et plus fidèle que l'imprésario de rencontre campé beaucoup trop loin des amateurs du répertoire; surtout, il pouvait offrir à ce public des interprétations plus soignées et plus égales. Comme conférenciers, il avait à sa disposition, outre les maîtres du genre, tout un groupe de jeunes professeurs, aimant le théâtre et libres des craintes qu'il inspire encore à la vieille Université. Il adressa donc au Ministre de l'instruction publique une belle lettre, dans laquelle il exposait, par de bonnes raisons, l'utilité d'une série de matinées classiques précédées de conférences, comprenant « toutes les pièces de Corneille, Racine et Molière, inscrites au plan d'études des lycées, et un choix de pièces typiques de Regnard, Voltaire, Marivaux et Beaumarchais, capables de montrer dans ses traits essentiels le développement de notre génie dramatique pendant les deux derniers siècles ». Il demandait en même temps que le Ministre voulût bien « appuyer ce projet » auprès des proviseurs. Le Ministre approuva, mais en se bornant à déclarer, sous une forme remarquablement administrative et prudente, « qu'il serait heureux de voir cette tentative trouver l'accueil qu'elle méritait auprès de tous ceux qui étaient en mesure de la favoriser ».

De fait, le ministre ne pouvait guère donner autre chose que cette approbation platonique, fort importante, du reste, en ce qu'elle désarmait par avance l'hostilité possible de quelques chefs d'établissement. Outre qu'il n'était pas possible d'agir directement sur les externes, l'organisation de nos internats ne permettait guère d'envoyer chaque jeudi des divisions de collégiens aux matinées de l'Odéon. Aussi, au bout de quelques mois, le public qui s'était rendu à l'invitation de M. Porel, public nombreux et assidu, n'était-il pas précisément celui sur lequel il avait compté. Il comprenait des collégiens, et en assez grand nombre, mais surtout des spectateurs très variés d'âge, de sexe et de condition : collégiens, étudiants, professeurs, artistes, simples amateurs de théâtre, familles entières. Il eût été souhaitable que les premiers fussent encore plus nombreux, mais, somme toute, l'essentiel était que ces conférences fussent suivies et que, secondaire ou supérieur, leur enseignement eût tout son effet.

Il l'eut aussi complet que possible. Critiques, professeurs et hommes de lettres se sont succédé sur la scène de l'Odéon, avec des succès inégaux, cela va de soi, mais le plus souvent honorables et très rarement négatifs. Peu à peu M. Porel, tenant compte de la composition imprévue de son public, avait élargi et varié son cadre; outre les chefs-d'œuvre du répertoire, il représentait des pièces moins connues, des traductions ou des adaptations de pièces anciennes et étrangères, en donnant, bien entendu, la place d'honneur à Shakespeare, qu'il aime d'un grand amour. Toutes ces pièces, représentées avec un soin

méritoire, même lorsqu'une préparation hâtive ne permettait pas des représentations également bonnes, élargissaient singulièrement la connaissance et le goût de l'art dramatique dans le public parisien. Un assez grand nombre d'entre elles n'auraient jamais revu la rampe sans la circonstance qui les faisait sortir des oubliettes du théâtre et leur rendait la vie pour un jour. Quant aux conférences, le plus souvent agréables et nourries, elles faisaient défiler devant un auditoire composite une série de causeurs ou d'orateurs très différents les uns des autres, ce qui était tout agrément et tout profit. H. de Lapommeraye, plein d'idées généreuses, qu'il lançait d'une voix tonnante, plus soucieux de dire de bonnes choses que des choses neuves, facile à l'émotion et la faisant naître, instruit, du reste, et de bon jugement, retrouvait à l'Odéon le genre de succès auquel il était habitué. Mais entre ceux qui n'avaient plus à faire leur réputation de conférenciers, M. Francisque Sarcey demeurait le plus original et le plus applaudi. Avec sa bonhomie familière, qui dissimule une grande habileté, son art de ramener les sujets les plus majestueux et les plus antiques aux proportions de la vérité contemporaine, sa gaieté cordiale, ses libertés de langage sauvées par la saine franchise de l'idée, sa mimique exubérante, il démontrait les théories ordinaires de ses feuilletons à des gens qui, presque tous, les connaissaient bien, mais qui les retrouvaient animées par la parole et vérifiées en détail par la pièce du jour [1]. M. Jules Lemaître vint

1. M. Jules Lemaître a donné, de trois de ces conférences, dans ses *Impressions de théâtre*, 2e, 3e et 4e séries, des analyses

appliquer plusieurs fois aux vieux chefs-d'œuvre son irrévérence moderne et son impressionnisme délicat, avec cette part toujours grande de justesse dans le paradoxe et cette forme charmante qui lui ont créé si vite une rare originalité. Les professeurs apportaient à l'Odéon leur conscience ordinaire et leur connaissance approfondie des sujets qu'ils traitaient. Si quelques-uns ne saisissaient pas du premier coup la différence qu'il doit y avoir entre une leçon et une conférence, ou, sentant bien l'écueil et désireux de l'éviter, renonçaient trop complètement au sérieux professoral, dont l'habitude est longue à perdre, pour l'aisance dégagée du causeur, qui ne s'acquiert pas du premier coup, ils n'en prêtaient pas moins aux conférenciers de profession un concours indispensable en l'espèce; leçons ou causeries, plusieurs de leurs conférences comptèrent parmi les meilleures [1].

Je ne dirai pas qu'au bout de quatre ans M. Porel avait tiré de ses pièces et de ses orateurs tout ce qu'ils pouvaient donner, mais il était visible que l'empressement du public commençait à se calmer. C'était inévitable : outre que représentations ou causeries ne pouvaient toujours offrir un égal intérêt, ni les pièces, ni les orateurs, ni le public n'étaient inépuisables et il devenait de plus en plus difficile de les renouveler. Les amis de l'institution n'étaient donc pas sans inquiétude sur son avenir, lorsque, au

qui sont une exacte et piquante appréciation du talent de M. F. Sarcey comme conférencier.

1. Il a été publié un recueil en quatre volumes des *Conférences de l'Odéon* (1889-1892).

commencement de la saison dernière, le directeur de l'Odéon annonça qu'il organisait une série de quinze représentations, embrassant l'*Histoire du théâtre français* : « Retracer en quelque manière sur preuves et sur pièces l'histoire de l'art dramatique en France, c'est, disait-il, une expérience qui n'avait pas encore été tentée et qui n'aurait peut-être pas été réalisable si je m'étais adressé à plusieurs conférenciers : ce travail exigeant avant tout de l'unité, je ne devais le demander qu'à un seul. M. Ferdinand Brunetière s'est chargé de mettre dans ces quinze conférences, en acceptant de les faire, la suite et la continuité d'idées qui doivent, à mon avis, en être le principal attrait. »

Certes, l'entreprise était originale; elle était surtout hasardeuse pour le chef de troupe et pour le conférencier. Comme l'a dit M. Brunetière, il fallait à des comédiens une somme rare « d'assiduité, de dévouement à leur art, de souplesse, de talent, et de complaisance aussi, pour pouvoir, quatre mois durant, représenter six, sept ou huit actes nouveaux tous les huit jours »; il fallait aussi à un orateur beaucoup de courage et de confiance en lui-même pour apporter « dans la même salle, sur la même scène, quinze fois de suite, le même visage, le même son de voix, les mêmes intonations, les mêmes gestes », et surtout pour « ramasser en quinze conférences, pas une de plus ni de moins, deux cent cinquante ou bientôt trois cents ans d'histoire; et de l'histoire du théâtre français, l'une des plus chargées qu'il y ait, des plus complexes, des plus riches en anecdotes et des plus fécondes en chefs-d'œuvre. »

Mais M. Brunetière n'est pas un timide; au point où il se trouvait de sa carrière, il voyait dans cette tentative une étape utile à entreprendre; il se mit à l'œuvre tranquillement et vaillamment.

II

C'est en 1875 que M. Brunetière avait débuté comme critique, à la *Revue politique et littéraire* et à la *Revue des Deux Mondes* [1]. Sans abandonner la première, où il revenait dans l'occasion, il se cantonna fortement dans la seconde, où il trouvait la faculté de se développer à l'aise et de traiter tous les sujets, anciens ou modernes, avec l'ampleur qu'il jugeait bon d'y mettre. La critique littéraire traversait à ce moment une crise inquiétante pour son avenir. Sainte-Beuve était mort, Nisard n'écrivait plus, M. Taine devenait exclusivement historien; la littérature n'avait plus guère pour juges que les improvisateurs de la presse quotidienne; des écrivains de valeur faisaient de la critique par occasion et d'estimables travailleurs entretenaient la tradition du genre, mais on ne voyait surgir aucun nom, qui annonçât la reprise prochaine d'une maîtrise abandonnée. En quelques années, de 1875 à 1880, M. Brunetière prenait la place vide. Son premier article à la *Revue des Deux Mondes*, *le Roman réaliste contemporain*, indiquait déjà un programme

1. Son premier article, à la *Revue politique et littéraire*, est du 13 février (*Saint Louis et son temps*, d'après M. Wallon) et, à la *Revue des Deux Mondes*, du 1er avril (*le Roman réaliste contemporain*).

et une méthode singulièrement neufs. Entre plusieurs études, qui toutes avaient leur importance et leur originalité, deux surtout, l'une sur *Voltaire*, l'autre sur *l'Érudition contemporaine et la littérature française au moyen âge*, révélaient à tout lecteur attentif le rôle qu'allait jouer le nouveau venu et la doctrine qu'il voulait appliquer. Ils laissaient voir qu'après la critique historique de Sainte-Beuve, la critique dogmatique de Nisard, la critique naturaliste de M. Taine, un nouveau genre était en train de se créer.

Très attentif aux théories qui, après avoir renouvelé la science, exerçaient déjà une si grande action sur la philosophie et sur l'histoire, c'est par des articles sur la méthode historique et la philosophie scientifique que M. Brunetière avait débuté, avec une sûreté d'information rare en toute matière et, à ce moment, unique en de tels sujets chez les simples littérateurs [1]. Il n'a pas réuni ces articles en volume; cependant, il en est au moins un qui mérite d'être retenu, celui qu'il consacrait à la philosophie de Darwin. Après une exposition lumineuse et la déclaration qu'il n'était pas lui-même transformiste, il concluait que cette doctrine « laisserait sa trace dans l'histoire de la pensée contemporaine, et sa trace profonde ». Il ajoutait : « Comme tant d'autres doctrines qui passèrent aussi dans leur temps pour le dernier mot de la science et le suprême effort de l'es-

1. Voir, dans la *Revue politique et littéraire*, outre l'article sur saint Louis, cité plus haut, *Camille Desmoulins*, d'après M. J. Claretie, 6 mars 1875, l'*Histoire ancienne des peuples de l'Orient*, d'après M. Maspero, 4 septembre 1875, l'*Évolution du transformisme*, 25 novembre 1875, *les Sciences anthropologiques et la psychologie*, 7 avril 1877.

prit, son succès épuisé, quand elle n'aura plus ce charme si puissant du paradoxe et de la nouveauté, quand tombera l'ardeur de la lutte, elle disparaîtra sans doute, laissant après elle deux ou trois idées qui demeureront acquises au patrimoine commun de l'humanité ». Il n'a pas précisément recueilli pour la développer une de ces idées partielles, mais, peu à peu, convaincu de la vérité de la doctrine elle-même en ce qui touche la littérature, il en appliquait l'idée mère à celle-ci et, en 1890, après quinze ans de labeur et appuyé sur une œuvre critique singulièrement cohérente, il faisait paraître le premier volume d'un ouvrage qui sera probablement son livre capital : *l'Évolution des genres dans la littérature*. Il y disait : « Après vingt-cinq ou trente ans maintenant écoulés, la doctrine de l'évolution doit avoir eu quelque chose en elle qui justifiait sa fortune. Il est possible qu'elle ne soit pas l'expression de la vérité tout entière; et c'est même probable. J'accorde encore que demain, peut-être, elle soit dépossédée de sa popularité d'un moment par une autre doctrine ou une autre hypothèse; — quoique dans le fond je n'en croie rien. Mais, en attendant, puisqu'elle règne, je ne vois pas l'avantage qu'il y aurait à feindre d'en ignorer l'existence; et, puisque nous savons ce que l'histoire naturelle générale, ce que l'histoire, ce que la philosophie en ont déjà tiré de profit, je voudrais examiner si l'histoire littéraire et la critique ne pourraient pas aussi l'utiliser à leur tour. » Il importe d'ajouter avec M. Brunetière que cette application à la littérature d'une doctrine scientifique ne saurait pour cela donner à la critique les caractères de la

science. Avant de formuler sa *théorie de l'évolution littéraire*, il avait pris soin de dire : « Quelque effort que l'on y fasse, on ne changera point l'objet des sciences morales, qui est l'homme, avec l'illusion tenace de sa liberté souveraine ; et, conséquemment, on ne fera point que la critique ni l'histoire deviennent jamais « scientifiques ». S'il n'y a de scientifique, au sens rigoureux du mot, que ce qui est conditionné de toutes les manières, dans sa cause, dans son cours et dans ses effets, peut-être, au contraire n'y a-t-il de vraiment humain que ce qui est libre ou qui passe pour l'être. Et c'est pourquoi, au lieu de vouloir rendre « scientifique » au dehors ce qui ne l'est pas au fond, le vrai progrès consisterait sans doute à cesser de prendre pour une science ce qui doit demeurer essentiellement un art [1]. »

Il est facile de voir, en lisant le travail sur Darwin publié en 1876, qu'à cette époque M. Brunetière ne croyait pas encore possible une application de la doctrine de l'évolution à la critique littéraire; c'est lentement, par l'exercice même de cet « art », qu'il a discerné, précisé et enfin formulé sa théorie. La qualité de son goût, c'est-à-dire son aptitude particulière à sentir la beauté littéraire et à raisonner les motifs de son sentiment, avaient depuis longtemps fixé ses préférences dans le XVIIe siècle, ou, pour être exact, dans la seconde moitié de ce siècle, entre 1660 et 1700. Il y avait vu des genres distincts, définis par leurs conditions mêmes, c'est-à-dire par leur conformité avec leur objet, la réalisation des qualités néces-

1. *La Critique scientifique*, dans *Questions de critique*, 1889.

saires pour atteindre le but qu'ils se proposaient, et l'élimination des défauts qui les auraient éloignés de ce but. Il avait ensuite constaté, par la comparaison avec les époques précédentes, que chacun de ces genres n'avait atteint cette forme parfaite que grâce à une lente élaboration et, par la comparaison avec les époques suivantes, que la période de perfection pour chaque genre avait été suivie d'une période de décadence, après laquelle, des débris du genre peu à peu détruit et comme dissous, un nouveau genre était sorti, destiné lui-même aux mêmes phases de formation, de perfection et de décadence, suivies d'une mort d'où renaissait la vie. Qu'était-ce que tout cela, sinon une évolution et, par là, l'esprit humain procédait-il d'autre sorte que la nature elle-même dans la formation et la succession des espèces? Si l'on joint à la puissance intime de développement et de vie, qui donne naissance aux genres, celle du *milieu*, poussée à l'extrême par M. Taine et celle de l'*individu*, c'est-à-dire du génie ou du talent personnel, dont toutes les sortes de critique ont dû tenir compte et qui doit encore être mise au premier rang, comme dominant et se subordonnant toutes les autres, on aura tous les éléments de la nouvelle doctrine [1].

Entre autres mérites, cette doctrine avait celui de continuer les diverses méthodes de critique qui l'avaient précédée; bien plus, elle les absorbait en les utilisant. Après Villemain, elle continuait l'usage de la biographie et l'étude comparée des littératures

1. On trouvera l'exposition de cette doctrine dans le premier chapitre du tome I de *l'Évolution des genres*.

étrangères; après Sainte-Beuve, l'établissement de l'histoire naturelle des esprits; après M. Taine, la détermination de la race et du moment; après Nisard, l'exercice du goût personnel. Mais on voit, dès maintenant, quelle originalité la fusion de ces diverses méthodes empruntait à l'idée mère qui la dominait, quelle erreur par suite il y aurait à voir dans M. Brunetière le disciple d'aucun de ceux qui l'ont précédé. Si même on pouvait éliminer cette idée mère, l'usage que fait M. Brunetière des méthodes consacrées par ses devanciers serait déjà une originalité. Il a la connaissance exacte, profonde, personnelle de la biographie; il rectifie, dans l'occasion, avec une rare sûreté d'information, une indépendance complète, un flair singulier, les erreurs qu'il rencontre sur son passage; mais il ne fait jamais de la biographie pour le plaisir, c'est-à-dire pour provoquer de la sorte un genre d'intérêt qu'il trouve inférieur; il ne tombe jamais dans la minutie et le commérage; la biographie n'est pour lui qu'un moyen, jamais un but. Il connaît les phases de chaque état social, les étapes de chaque civilisation, la formation de chaque race et ses générations successives, mais il ne sacrifie pas l'individu au moment ou au milieu; il ne le réduit pas au rôle de facteur dans un total ; il rend à la puissance personnelle tout ce qui lui appartient dans un ordre de choses où elle est plus forte que partout ailleurs. Il constate les influences étrangères et leur rapporte exactement tout ce qui en resulte, mais il ne perd pas de vue que le principal intérêt de cette étude consiste dans la connaissance plus exacte qu'elle donne de l'originalité nationale, et c'est à

déterminer celle-ci qu'il fait toujours servir la comparaison. Mais, surtout, il n'y a pas d'erreur plus complète que de voir en lui le disciple de Nisard, c'est-à-dire de tous les critiques le plus différent de lui-même ; car Nisard fait de la critique *a priori*, déduit ses jugements d'un syllogisme et ne s'inquiète ni de science, ni d'histoire, ni de comparaison, ni d'autre chose que de son goût personnel, qui, du reste, était d'une rare justesse et servi par un grand talent d'écrivain.

La critique ainsi entendue, non seulement M. Brunetière la considérait comme très efficace sur la direction de la littérature, mais il entendait bien l'élever à la hauteur de tous les autres genres, de tous les sujets qu'elle traitait. A ce point de vue, il écrivait récemment : « La critique n'est pas un commerce d'éloges ou un assaut d'épigrammes, ni peut-être un moyen de satisfaire, en les exprimant, nos goûts ou notre humeur individuelle, mais un effort commun et, si je puis ainsi parler, une collaboration des critiques avec les auteurs pour la certitude et pour la vérité [1] ». Il disait avec quelque fierté à des romanciers trop dédaigneux de la critique : « Personne heureusement n'ignore que, depuis une cinquantaine d'années, la critique n'a pas étendu moins loin que le roman lui-même ses conquêtes, son domaine, sa juridiction.... Par des chemins différents, le roman et la critique, depuis Sainte-Beuve et depuis Balzac, ont tendu constamment au même but, qui est ce que

1. *Le Roman français au XVII*e *siècle*, dans les *Études critiques sur l'histoire de la littérature française*, 4e série, 1891.

Balzac appelait l'histoire naturelle des cœurs, et Sainte-Beuve l'histoire naturelle des esprits. » Il montrait la critique « étendant son domaine et l'accroissant, pour ainsi parler, de la substance et du fond des œuvres dont elle n'avait pendant longtemps examiné et jugé que la forme ». Enfin, il prétendait l'exercer « en se faisant une loi de ne jamais toucher aux personnes, de les distinguer ou de les séparer de leur œuvre, et de ne discuter que les idées ou le talent; en parlant de ses contemporains comme on aurait pu faire des Latins ou des Grecs, avec la même liberté, mais avec le même détachement de soi; en essayant de se placer au point de vue de l'histoire, et de se dégager de son propre goût, sinon pour entrer dans les raisons du goût des autres, mais pour maintenir les droits de la tradition, qui sont ceux de l'esprit français lui-même, et, en un certain sens, de la patrie; en ne négligeant aucun moyen d'accroître l'étendue de ses informations, d'en réparer laborieusement l'insuffisance ou la pauvreté; en évoluant pour ainsi dire avec les auteurs eux-mêmes, et s'efforçant de triompher du mauvais amour-propre qui nous fait mettre quelquefois l'accord de nos doctrines au-dessus de la sincérité de notre impression; en se défendant de juger en son nom, et en réduisant au plus petit nombre possible les principes du jugement esthétique ou moral [1]. »

C'est là un beau programme, et je n'ai pas besoin de faire remarquer que la dernière partie est aussi

1. *Critique et roman* et *Sur la littérature*, dans les *Essais sur la littérature contemporaine*, 1892.

l'indication d'un caractère. Je n'y verrais guère à contester que l'action directrice de la critique dont je voudrais être aussi convaincu que M. Brunetière. Mais ce n'est pas le moment de discuter cette grosse question.

III

Pour expliquer son programme, M. Brunetière avait son talent d'écrivain et d'orateur. Il a été longtemps admis, même par ceux qui tiennent M. Brunetière pour un maître, qu'il écrivait, sinon mal, au moins d'une façon très particulière et peu agréable; c'était un lieu commun que développaient avec complaisance ceux mêmes qui ne le lisaient pas. On lui reprochait d'être dur et tendu, de faire des phrases trop longues, d'employer trop de *qui* et de *que*, surtout de reproduire, par un effort d'archaïsme, la phrase périodique du XVIIe siècle. Bien qu'elle soit reprise encore par ceux qui répugnent surtout aux idées de M. Brunetière, il me semble que cette appréciation perd du terrain. Pour ma part, je la trouve fort injuste en son ensemble et je suis persuadé que le moment approche où ses adversaires eux-mêmes devront y renoncer.

Je viens de relire les premiers articles de M. Brunetière et j'y vois que l'auteur, dont la pensée, déjà nette et juste, cherchait encore son originalité, écrivait alors comme tout le monde, avec cette élégance courante qui classe un débutant en bonne place, mais n'élève pas un écrivain au-dessus du commun.

Pas de périodes trop longues, pas de phrases chargées d'incidentes, peu de *qui* et de *que*. A mesure que l'écrivain prend conscience de lui-même et dégage la force qu'il porte en lui, son style brise le moule ordinaire et forge peu à peu celui qui convient à une pensée de plus en plus vigoureuse. C'est une nature de logicien qui se dégage; elle cherche donc le style dont elle a besoin. Ce style, elle l'a créé graduellement, par un progrès qui est en rapport exact avec le développement de la pensée; leur marche, à tous deux, est parallèle et ils atteignent le but en même temps. Quiconque aura fait une étude attentive de notre écrivain reconnaîtra que forme et fond sont inséparables chez lui, qu'une pensée de M. Brunetière étant connue, il est impossible de lui supposer une autre expression sans l'affaiblir ou la dénaturer; en un mot, que M. Brunetière ne peut ni ne doit écrire autrement qu'il n'écrit. C'est un logicien, disais-je. Le propre de la logique est de donner à toute pensée la forme d'un argument et à tout développement celle d'une démonstration. Or les arguments ne se juxtaposent pas; ils doivent être liés entre eux; d'où la nécessité d'une phrase plus longue et plus ample, qui ne craindra pas ces *qui* et ces *que*, dont notre langue s'est déshabituée au fur et à mesure que notre littérature devenait polémique, de dogmatique qu'elle était, et, de polémique, expressive de sentiments plutôt que d'idées. M. Brunetière s'est donc fait le style qu'il fallait à son tempérament de logicien. Quant à voir en lui un imitateur volontaire de la langue périodique du XVIIe siècle, c'est une erreur complète. Outre qu'il y a dans tout pastiche quelque

chose de puéril qui ne saurait convenir à un esprit de cette trempe, un pur exercice de rhétorique est incompatible avec le labeur acharné que poursuit M. Brunetière.

Cette façon d'écrire choquait nos habitudes; elle a donc commencé par déplaire. Était-ce la faute de l'écrivain? Il pourrait répondre que c'était aussi celle de ses lecteurs, dont le plus grand nombre ne lisait guère ses prétendus modèles et faisait le rapprochement de confiance, d'après le vague souvenir d'une éducation lointaine. Il convient d'ajouter que la pensée de M. Brunetière est parfois tendue parce qu'elle est vigoureuse et que l'on y sent un effort d'autant plus accusé qu'il est plus puissant. En ce cas, son style s'en ressent. Ce défaut est la rançon de ses qualités, mais il va s'atténuant de plus en plus; à mesure que M. Brunetière est plus maître de sa forte logique, il la manie avec plus d'aisance, il a le souffle aussi puissant et plus aisé, il écrit avec la même rigueur d'enchaînement et une suite plus facile. Au demeurant, que l'on prenne au hasard une de ses phrases, ou plutôt que l'on choisisse une des plus pleines, une de celles qui ont demandé un effort d'attention pour être comprise, qu'on la décompose et que l'on examine en détail chacune de ses parties : on sera forcé de reconnaître la justesse et la force des termes, leur emploi toujours expressif, souvent original, l'absence de toute banalité et du tout à peu près, la couleur sobre et nette de l'expression. Celui qui écrit de la sorte est un maître écrivain. On pourra, sans diminuer sa valeur, lui reprocher de sourire rarement et d'avoir la main dure; mais il vient de dire lui-même

comment il a toujours distingué l'auteur de l'homme, et n'est-ce pas le droit du critique de ressentir quelque mauvaise humeur contre le livre médiocre dont il va parler? On n'aime vraiment les belles choses et on ne les loue bien qu'à la condition de nourrir une franche antipathie contre les mauvaises et de l'exprimer.

Il est rare qu'un logicien ne soit pas orateur, lorsqu'il met la logique au service de convictions auxquelles il tient et qu'il voudrait imposer. Son style acquiert par elles ce mouvement et cette chaleur qui sont une grande partie de l'éloquence, et la logique lui donne cette suite qui saisit l'auditeur ou le lecteur d'une prise énergique et ne le quitte qu'ébranlé et inquiété, le plus souvent convaincu. Le métier d'écrivain absorbait assez M. Brunetière pour qu'il ait assez longtemps attendu avant de s'éprouver comme orateur. Il débuta en 1883, à la Sorbonne, dans les conférences données par l'*Association scientifique de France*, et au cercle Saint-Simon. Ces débuts furent décisifs. Il avait d'abord le don essentiel : la pleine possession de la parole, l'abondance et la précision des mots. Il avait aussi un autre don capital qui seul procure les impressions durables, l'autorité; puis la force de conviction, qui domine, et la probité, qui s'empare de l'auditeur en le rassurant. M. Brunetière put bientôt profiter de ce puissant moyen d'action et le faire servir à ce qui lui tient le plus à cœur, répandre ses idées et, par elles, former des élèves. Nommé maître de conférences à l'École normale supérieure, il y trouvait un auditoire admirablement préparé; s'il parvenait à dominer cet auditoire, quelle force d'expansion il assurait à sa doctrine et à

son amour des lettres! Chacun de ceux qui le composaient devait être professeur, c'est-à-dire faire entrer les idées de son maître dans l'enseignement national. Mais il n'y a pas de public plus difficile que ce public d'élite. Souvent il n'oppose qu'une indifférence dédaigneuse ou dénigrante à des maîtres qui mériteraient mieux; celui qui réussit devant lui réussira partout. Dès sa première conférence, M. Brunetière l'avait conquis, et l'École, qui aime à retrouver d'anciens élèves dans ses maîtres, s'estimait heureuse de recevoir celui-ci, qui ne lui avait jamais appartenu.

Très apprécié d'une élite et de plus en plus lu, M. Brunetière n'était pas encore connu du grand public comme il méritait et désirait de l'être. Son éloignement de toute coterie, son manque absolu de complaisance pour les engouements de la mode, la vigueur avec laquelle il caractérisait les œuvres qui lui semblaient mauvaises, les vérités qu'il disait à tout le monde, un certain nombre d'exécutions, dont la critique avait perdu l'habitude, tout cela lui avait fait beaucoup d'ennemis et de toute sorte. La petite presse le poursuivait de plaisanteries niaises; ses confrères l'appréciaient à sa valeur, mais avec peu de sympathie; quant à ses justiciables de tout ordre, ils lui en voulaient beaucoup de remplacer les réclames complaisantes par des discussions sérieuses, dans lesquelles, à la hauteur de tous les sujets, et sans autre souci que celui de la vérité, il mettait chacun à son rang et exigeait la justification de ce que l'on prétendait faire. Il avait déjà pris part aux conférences de l'Odéon et avec grand succès; tel des sujets traités par lui, comme la philosophie de Molière,

avait même provoqué plus que de l'intérêt. Mais ce n'étaient là que des apparitions; il lui fallait le contact prolongé avec le public dans une suite d'études qui lui permît de se montrer au complet et de donner toute sa mesure. Il ne pouvait guère exécuter ce projet qu'à propos du théâtre et sur un théâtre; à la Sorbonne ou au boulevard des Capucines, si nombreux qu'eût été son auditoire, il eût été trop restreint ou trop particulier pour le but qu'il se proposait; seule, en France, la littérature dramatique a le privilège d'exciter un intérêt universel et de fixer l'attention des plus distraits. C'est donc à elle que M. Brunetière demanda le thème qu'il voulait traiter; d'accord avec M. Porel, il établit le programme que l'on a vu plus haut et qu'il a exécuté du mois de novembre au mois de mars dernier.

IV

Il est admis que, si une leçon doit être sérieuse et approfondie, une conférence ne peut prendre que la fleur des sujets et ne viser qu'à l'agrément. Tel n'était pas le but de M. Brunetière. Il ne voulait pas ennuyer son public, mais il prétendait l'instruire et, surtout, tirer de son sujet tout ce qu'il lui semblait contenir. Dès le premier jour, on pouvait voir que le cadre ordinaire de la conférence théâtrale ne lui convenait pas et qu'il l'avait rejeté. Pas de biographie, pas d'histoire des pièces, pas d'anecdotes amusantes, mais l'application particulière d'une théorie générale aux chefs-d'œuvre du théâtre et la démonstration de quelques idées essentielles. Cependant, il ne jugea pas néces-

saire d'exposer immédiatement sa théorie de l'évolution des genres, sans doute pour ne pas effrayer le public par un appareil scientifique. Il se contenta d'annoncer qu'il allait rechercher, à travers l'histoire du théâtre français, s'il n'existait pas un petit nombre de lois dont l'observation se retrouverait dans les œuvres les plus dissemblables, « des lois qui seraient aussi nécessairement contenues ou impliquées, pour mieux dire, dans la définition de l'œuvre dramatique, dans sa notion, que les lois de la physiologie générale sont développées ou posées dans le fait de l'existence de tout être vivant ». Ces lois, il se proposait « non pas du tout de les déduire *a priori* d'aucun principe philosophique ou d'aucune idée préconçue de l'art du théâtre, mais de les induire de l'expérience et de l'histoire ». Toutefois, si dès ce moment M. Brunetière ne jugeait pas opportun de présenter sa tentative au public comme l'application d'une idée préconçue, il savait bien où il voulait le conduire et quelles conclusions il avait à lui proposer. En effet, ces quinze conférences furent l'application de la théorie de l'évolution à l'histoire de la littérature dramatique et la préparation des conclusions qui terminèrent la dernière. Conclusions très nettes, qui montraient le théâtre « divers, mobile et changeant », comme la vie elle-même, mais guidé et réglé par le principe du développement continu : « Tout évolue, rien ne demeure; les espèces littéraires se transforment, tantôt en mieux, et tantôt en pis; mais rien non plus ne meurt ni, par conséquent, ne se crée ».

Je ne résumerai pas, d'après M. Brunetière, cette évolution du théâtre de Corneille à Scribe; il l'a si

exactement présentée dans quelques pages finales qu'il me serait impossible de la reproduire sans le copier. Il me suffira de dire que, s'il n'avait pas convaincu tous ses auditeurs — et je crois bien qu'il en avait gagné beaucoup à ses idées, — il les avait tous captivés et instruits. Chacune de ces conférences, très solidement préparées, mais improvisées dans toute la force du terme, était comme une gageure que l'auteur gagnait, sans effort apparent, mais dont l'ensemble suppose une force de travail étonnante. Pas une seule où l'orateur soit resté au-dessous de lui-même ou de son sujet, pas une défaillance dans ces quinze tentatives. L'ensemble est donc d'une valeur partout égale, comme il est hors de pair; je signalerai, cependant, comme supérieures, celles qui traitent de *Rodogune*, d'*Andromaque*, de *Phèdre*, de *Zaïre*, de Scribe et de Musset. Çà et là des morceaux d'artiste, où il semble que, peu soucieux cependant de virtuosité, mais comme porté par un sujet qui répondait à ses plus intimes préférences, l'auteur se soit complu à en faire sortir tout ce que ce sujet contenait de force, d'éclat et de couleur : ainsi le portrait de Racine et de son temps, à propos d'*Andromaque*.

Ce qu'il y avait de plus remarquable peut-être dans ce succès continu, c'est que l'orateur avait intéressé le public avec des idées pures, sans autre attrait qu'elles-mêmes, sans autre parure que la force logique dont il les revêtait, surtout sans aucun changement à ses habitudes de style ordinaires. Et quel public! Un public de théâtre, c'est-à-dire moyen de goûts, de culture et d'intelligence, incapable de faire

crédit de son attention, de son intérêt et de sa persistance à un orateur qui ne l'aurait pas saisi du premier coup et qui, tout en restant lui-même, ne se serait pas mis à sa portée. Il fallait donc admettre désormais que le critique de la *Revue des Deux Mondes* n'écrivait pas seulement pour une élite. Ces quinze conférences avaient plus fait, non pour la qualité mais pour la quantité de sa réputation, que dix ans d'articles mensuels et la publication de dix volumes. Cela n'a pas été sans chagriner bien des gens et soulever quelques sentiments assez vilains. M. Brunetière a eu contre lui ceux qui écrivent plus ou moins bien, mais qui parlent mal, ceux qui écrivent et parlent médiocrement et beaucoup de ceux qui, sans écrire ni parler, font tout de même profession de littérature et surtout de critique. On le lui a témoigné de façons différentes, mais également claires. Tantôt on reprenait contre lui les vieilles critiques dirigées, dès leur institution, contre les conférences théâtrales et on lui reprochait de transporter la Sorbonne sur la scène de l'Odéon, ce qui sans doute était flatteur, remarquait-il, « mais ce n'était pas pour le flatter qu'on le disait, ni non plus pour enseigner au public le chemin de l'Odéon »; tantôt, en un temps où la réclame mutuelle est de règle et comme de courtoisie nécessaire entre gens de lettres, on se souvenait à propos qu'il ne faisait, lui, de réclame à personne, et on n'en disait rien. Le plus simple et le plus digne eût été de reconnaître bonnement qu'il y avait là un grand effort, un grand succès et la consécration d'un grand talent.

M. Brunetière est, à cette heure, en pleine posses-

sion de sa doctrine et de ses moyens d'action. Il a le temps devant lui pour assurer la fortune de ses idées et leur faire produire tout ce qu'elles peuvent donner pour la force de la critique contemporaine, mais, dès maintenant, il a bâti son monument de façon durable. Il l'étendra et le complétera, mais les grandes lignes sont arrêtées. En terminant son histoire de « l'Évolution de la critique depuis la Renaissance jusqu'à nos jours », il s'arrêtait à M. Taine; lorsque cette histoire sera reprise par un autre que lui, le chapitre suivant portera son nom; sans préjudice, bien entendu, de ceux qui, en même temps que lui, font eux aussi de la critique d'après d'autres méthodes et, cependant, la traitent en maîtres. Car elle est florissante à cette heure, la critique française et le moment de stérilité relative que je constatais au cours de ce travail est bien passé. Parmi les confrères dont quelques-uns bataillent à côté de lui et quelquefois contre lui, il en est deux ou trois qui, en dépit de toutes les divergences, travaillent à une œuvre commune, celle qu'il caractérisait en des termes que j'analysais plus haut et qui consiste d'abord à empêcher, comme on l'a dit, que « le monde ne soit dévoré par la superstition et la crédulité en tout genre », puis à compléter cette histoire naturelle des esprits commencée par Villemain, Sainte-Beuve et M. Taine; enfin, à étendre de plus en plus celle des idées, des sentiments et des passions, poursuivie concurremment par l'histoire, le théâtre et le roman.

Pour M. Brunetière, en particulier, c'est une grande injustice de le représenter comme un homme du passé, comme un esprit lucide et froid, qui, exclu-

sivement épris d'un idéal à jamais disparu, vit au milieu d'œuvres mortes et ne partage aucune des passions qui animent ses contemporains. On oublie qu'il a toujours prêté autant d'attention au présent qu'au passé et que rien de ce qui se passe autour de lui ne le laisse indifférent, qu'il s'agisse de poésie, d'art dramatique, d'histoire, et surtout de science sociale, car il se montre très préoccupé des graves problèmes que soulève le présent, et les examine d'un esprit très courageux et très libre; oui, très libre, car, bien qu'il ne se soit jamais occupé de politique, on l'a traité de réactionnaire; réactionnaire, l'auteur de l'étude sur la *Révolution* de M. Taine! On méconnaît surtout ce que ce talent et ses moyens d'expression, cette dialectique et ce style révèlent de générosité et de passion.

S'il n'est pas l'homme du passé, M. Brunetière est celui de la tradition, c'est-à-dire, comme il le dit lui-même, qu'il s'efforce de classer et de grouper, en caractérisant leur origine, leur formation et leur valeur, « ces œuvres qui sont pour nous tous le trésor commun de la race, ces chefs-d'œuvre qui témoignent d'âge en âge aux générations qui viennent de l'antiquité, de la grandeur et de la continuité de la patrie ». Au moment où il s'est mis à l'œuvre, la critique de notre siècle avait tant travaillé et avec tant d'ardeur, elle avait examiné tant d'auteurs et d'œuvres et à des points de vue si divers, qu'il en résultait beaucoup de confusion au milieu de ses riches résultats. On en savait beaucoup plus sur les hommes et les livres pris en particulier, on les comparait et on les sentait mieux, mais la notion de leur

enchaînement, de leurs rapports et de leur importance réciproque, celle des époques et des courants d'idées s'était altérée et obscurcie. Il a voulu, lui, dresser l'inventaire de ces richesses et rétablir l'ordre dans cette confusion. Pour cela, il s'est attaqué à la détermination des genres et à leur histoire; il les a définis et classés. Partant du XVIIe siècle, s'y installant comme dans une place forte et y revenant toujours, mais toujours informé de ce qui précède et de ce qui suit, il l'a considéré comme le centre de l'esprit français, le point où se sont concentrés les foyers de lumière et d'où sont partis les rayons qui ont allumé d'autres foyers. Quant à la méthode qui lui a permis d'entreprendre ce grand travail, il l'a empruntée à l'esprit scientifique, qui est, par excellence, celui de notre siècle; aussi peut-on dire sans paradoxe que, malgré les apparences, entre nos critiques, nul plus que lui n'est de son temps.

Mai 1892.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

Coulommiers. — Imp. PAUL BRODARD.

Coulommiers. — Imp. P. Brodard. — 4-93.